Das Schweigen und Verschweigen in Dichtungen

Karl Konrad Hense

Das
Schweigen und Verschweigen
in
Dichtungen.

Von
Dr. C. C. Hense,
Director des Großherzoglichen Friedrich-Franz-Gymnasiums zu Parchim.

Parchim.
H. Wehdemann's Buchhandlung.

1872.

Das
Schweigen und Verschweigen
in
Dichtungen.

Von
Dr. C. E. Hense,
Director des Großherzoglichen Friedrich-Franz-Gymnasiums zu Parchim.

Parchim.
H. Wehdemann's Buchhandlung.
1872.

Dem Herrn

Geheimrath Professor G. Bernhardy

zum

fünfzigjährigen Doctorjubiläum

mit

herzlichen Glückwünschen

in

dankbarer Verehrung

der Verfasser.

I.

Das Schweigen.

Ammianus Marcellinus erzählt uns, daß von den Persern, welche die Ausschweifung der Zunge strenger straften als irgend einen Fehler, das Schweigen göttliche Verehrung erfahren habe [1]). Nicht mit gleicher Verehrung, aber mit starker Betonung seiner großen Bedeutung haben auch andere Völker das Schweigen betrachtet. Die Stimmen derselben werden in der Spruchdichtung vernommen; der weise Salomo und Jesus Sirach, die gnomologischen Neigungen der Orientalen überhaupt, die Weisen Griechenlands, die Sinnigkeit der Deutschen und anderer Völker haben dem Werthe oder den Modificationen des Schweigens ihre Aufmerksamkeit zugewendet [2]). Aus den Anschauungen des Volkes schöpften die Dichter überhaupt in einer großen Anzahl von Sätzen, und in reichhaltigen Beziehungen haben sie ihre Gedanken über das Schweigen ausgeprägt. Wir blicken auf die Griechen; ihre elegischen und melischen Dichter haben das Schweigen als Klugheitsregel stark

hervorgehoben und dem popularen Inhalte durch edle und bildliche Form einen Reiz verliehen. Ein „pragmatischer" Elegiker wie Theognis, der in einer Spruchsammlung „mit scharfer Gemessenheit zum Urtheil, zur Klugheit und Verehrung des sittlichen Grundes im Leben auffordert" *), konnte der Empfehlung eines klugen Schweigens gar nicht entgehen [3]); aber auch Simonides und Pindar haben dasselbe nicht unbeachtet gelassen. Von dem ersteren besitzen wir außer anderen Sätzen über das Schweigen ein Bekenntniß des Inhalts, daß es ihn niemals gereut habe geschwiegen, oft aber geredet zu haben [4]). Von Weltklugheit zeugt die Anschauung Pindars, daß es weise sei zu schweigen, da die Wahrheit mit ihrem untrüglichen Antlitz nicht immer Gewinn bringe, und in der Mahnung, die Rede von dem Mißgeschick, das man trage, nicht auszustreuen, sondern es verschwiegen zu beklagen, stimmte Sophokles mit Pindar überein [5]). Die dramatischen Dichter der Griechen, Freunde volksthümlicher Spruchweisheit, die sie in charaktervoller Form ausprägten, haben das Schweigen zur rechten Zeit und am rechten Orte als die Eigenschaft des besonnenen Mannes bezeichnet, dasselbe einen Schmuck und Ehrenkranz genannt, es der Geschwätzigkeit, dem eitlen und ungezügelten Worte als Vorzug scharf gegenübergestellt und zur Bekräftigung ihrer Sätze auf die tragischen Beispiele des Tantalus und der Niobe hingewiesen [6]). Insbesondere war das Schweigen ein empfohlener Schmuck der Frauen und der Jugend. Das Wort des herben Ajas in der Tragödie des So-

*) Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur 2, 1 S. 526 (Dritte Bearbeitung).

phokles (293): „O Weib, den Weibern stehet wohl das Schweigen an", kehrt in mannigfaltigen Situationen wieder [7]); für die Jugend, insbesondere die lernende wurde das Schweigen als erste Pflicht aufgestellt; den interessanten Charakter des Pythagoras und seine schweigsamen Jünger, deren auch der sprichwörtliche Ausdruck gedachte, ließ sich namentlich die Epigrammendichtung zur Empfehlung des Schweigens nicht entgehen, und antike Sätze vom Schweigen kehren in den Mahnungen wieder, mit welchen in neueren Dramen Jünglinge ins Leben entlassen werden [8]).

Die Fülle der Sätze, in welchen bei antiken Dichtern das Schweigen betrachtet, gefordert und gepriesen wird, erfährt eine Beleuchtung durch die fromme Wichtigkeit, welche die religiösen Geheimkulte demselben verliehen. Das religiöse Schweigen, welches für die Eingeweihten der Mysterien heilige Pflicht war, hat seine Erwähnung auch in der Dichtung gefunden und die Symbolik desselben ist der dichterischen Sprache nicht fremd geblieben. Das oft angeführte Wort des Simonides, das nach Plutarch auch Augustus gern im Munde führte, „auch das Schweigen hat seinen sichern Ehrenlohn," hat sich Horaz angeeignet und mit den Geheimnissen des Cerescultus in Verbindung gebracht; der goldne Schlüssel, mit welchem nach der heiligen Sage die hehren Göttinnen selbst den Mund ihrer Priester zum Schweigen geschlossen hatten, wurde auch in die bildliche Rede der Dichter aufgenommen und volksthümlich sprichwörtliche Ausdrücke, wie sie Aeschylus, Theognis und die Dichter der Komödie parodisch für das Schweigen der Furcht gebrauchen, sind auf den Ursprung aus der Mysteriensprache zurückzuführen [9]). — Die Thätigkeit der Götter selbst wird

von den antiken Dichtern oft als eine schweigende bezeichnet; es ist der Natur nachgezeichnet, wenn der Schlafgott schweigend zu den Sterblichen kommt, in seiner Grotte das Schweigen durch nichts unterbrochen wird und eine stumme Ruhe dort wohnt; wenn ferner der Traumgott den schweigenden Seelen der Sterblichen schweigend die Zukunft zeigt; wenn die Krankheiten, der Stimme von dem berathenden Zeus beraubt, schweigend zu den Menschen kommen; aber tiefsinniger sind die Vorstellungen der Dichter, wenn sie wie Euripides der Dike jene schweigende Thätigkeit zuschreiben, mit welcher sie langsam schreitend aus dem Verborgenen den Frevler trifft, wenn Tibull der Strafgöttin schweigende Füße leiht und mit antiken Anschauungen Schiller sagt, daß die Rachegöttinnen im Stillen schaffen [10]). Die Verehrung der Götter selbst und die Feierlichkeit des Opfers bei den Alten erforderte schweigendes Verhalten; mit der Fülle schöner Anschauungen hat die Alles beseelende Phantasie der antiken Dichter auch der Natur, wie dem Aether, dem Winde, dem Meere, den Bergen und Thälern schweigende Andacht verliehen, wenn Götter erscheinen oder ihr Erscheinen bevorsteht, und dem Gesange der Musen und des Apollo beweist die Natur selbst ehrfurchtsvolle Stille [11]).

Auf dem Gebiete der schweigenden Natur verweilt die Seele antiker und moderner Dichter mit besonderer Liebe; das Schweigen der Natur dient der Stimmungspoesie, mag dieselbe durch Harmonie oder durch den Gegensatz hervorgerufen sein. Die sanfte Stille der Nacht stimmt zu den Klängen süßer Harmonie, sagt Shakspere im Kaufmann von Venedig; die schweigende Nacht ist in lateinischen Dichtungen die vertraute Genossin der Lie-

benden; aber die Ruhe derselben läßt auch den schmerzlich bewegten Sinn der Unglücklichen in schärferem Contraste erscheinen, die Wehmuth, die Reue sprechen vernehmlicher in der schweigenden Nacht, das Geheimnißvolle und der unheimliche Zauber tritt stärker hervor. Das Schweigen der Natur überhaupt macht den Eindruck stillen Friedens und scheint dem unruhigen Drange des Dichterherzens, wie es Göthe mit tiefer Einfachheit gezeichnet hat, Ruhe verheißend entgegen zu kommen [12]).

Diese Stimmung, welche durch das der Natur beigelegte Schweigen bewirkt wird, ist in viel mannigfaltigerem Grade zu bemerken in dem Schweigen der Menschen und das Stimmungsvolle der dichterischen Darstellung auf diesem Gebiete wird oft durch den Contrast vertieft. Der Scholiast zum Prometheus des Aeschylus (436) zählt unter den Gründen des Schweigens auch die sorgsame Umschau (περίσκεψις) auf. In Folge derselben schweigt Zeus in der Ilias (1, 512) der Thetis gegenüber, welche Ehre für den beleidigten Sohn durch das Verderben der Griechen verlangt, aus Sorge und Furcht vor den Vorwürfen der hohen Gemahlin, und giebt erst der wiederholten Bitte nach. Dieses Schweigen der Sorge tritt in anderer Weise bei Homer hervor in dem schönen Bilde, welches der kunstreiche Hephästus von der friedlichen Arbeit der Erndte auf dem Schilde des Achilleus entworfen hat; zu der regen Thätigkeit der Schnitter, Garbenbinder, Aehren sammelnden Knaben, zu dem erfreuenden Lohne der Arbeit, welcher in einiger Ferne in einem reichlichen Mahle bereitet wird, bildet der Ernst des schweigend beaufsichtigenden Hausherrn einen würdevollen Gegensatz (Il. 18, 550—560).

Die Stimmung erwartender Aufmerksamkeit, bewundernden Genusses, lähmenden Schreckens hat das Schweigen zur Folge und wird von demselben begleitet. Auf die Erzählung des Aeneas im Palaste der Dido (Virg. Aen. 2, 1 fg.) sind die Hörer schweigend gespannt und die Hörer im Palaste des Alkinoos geben das Entzücken über die Erzählung der wunderbaren und fesselnden Abenteuer des Odysseus zweimal (Od. 11, 334; 13, 1) durch bewunderndes Schweigen zu erkennen. Das Schweigen der Furcht selbst der Götter ist Folge der drohenden Rede des Zeus (Ilias 8, 28), und der Schatten der Creusa wirft den Aeneas (Virg. Aen. 2, 774) in einen die Sprache lähmenden Schrecken.

Von dem Schweigen der Furcht hat Aeschylus im Eingange des Agamemnon einen tiefen Gebrauch gemacht zur Hervorbringung einer ahnungsvoll beklommenen Stimmung. Der Wächter des königlichen Hauses in Argos, der endlich das lang erwartete Flammenzeichen begrüßen und die Heimkehr des geliebten Herren hoffen darf, wagt auch in seiner Einsamkeit nicht deutlich und bestimmt auszusprechen, wie das Haus nicht mehr wie früher zum Besten bestellt ist, und will für die Nichtwissenden stumm bleiben. Diese ahnungsvolle Stimmung wird in demselben Drama noch gesteigert durch das Schweigen der Kasandra, welches die scharfen Contraste und ihre erschütternde Wirkung erhöht. Zu dem äußeren Glanze des Atridenhauses bildet die innere Fäulniß, der Mordgeruch einen furchtbaren Gegensatz. Kasandra ist Zeugin von der hoffährtigen Pracht, mit welcher Klytämnestra ihren Gemahl empfängt, dessen Fuß, der Zerstörer Ilion's, auf Purpurteppichen in den Palast wandeln sollte; sie ist Zeugin von der Redefülle der

argliſtigen Heuchelei, mit welcher die Königin den Gemahl, den Mord im Herzen, die Freude auf der Zunge, empfängt; aber Kaſandra, die Seherin, konnte nicht beſtochen und getäuſcht werden durch jenen heuchleriſchen Gruß, der aus Klytämneſtra's Munde dem zurückgekehrten Gemahl in dem Reichthum bildlicher Rede (896—901) entgegentönt. Während der Begrüßung des Agamemnon durch Klytämneſtra und den Chor, während der Unterredung der beiden Gatten und des folgenden Chorgeſangs (757—1004) bleibt Kaſandra ſtumm und ſchweigend. Sie war auf dem Siegeswagen Agamemnon's ſitzen geblieben; von Klytämneſtra angeredet und gebeten, herabzuſteigen und in das Haus zu kommen, beharrt ſie im Schweigen; nicht die freundlich ſcheinenden Worte der Klytämneſtra, nicht die Drohungen derſelben machen Eindruck auf die Schweigende; nicht die mitleidvollen Mahnungen des Chores bewegen ſie (1005—1041). Ihr Schweigen bedeutet trübe Ahnung; im Innern der prophetiſch begabten bewegt ſich in dunkler Woge die grauenvolle Zukunft; aus vulkaniſcher Gährung ringen ſich endlich Ausrufe des Wehes (1042) hervor; in ihrer dunklen Orakelſprache, in der unter bildlichem Ausdruck verſteckten Hindeutung auf die Ermordung Agamemnon's bleibt ſie dem Chore, wie ahnungsvoll (951) er auch geſtimmt iſt, ein unenthülltes Geheimniß, bis ihre Seherſprüche in heller Deutlichkeit hervortreten.

Das Schweigen des gekränkten Verdienſtes nehmen wir an dem gefeſſelten Prometheus des Aeſchylus wahr. Bereits in der erſten Scene, in welcher der mitempfindende Hephäſtus in Gegenwart der Bia und des trotzig antreibenden Kratos den Prometheus an den Felſen ſchmiedet, verhält ſich der Wohlthäter der Menſchen

schweigend; erst als er allein ist, strömt er seine beredte Klage aus, den heiligen Aether, die schnell beschwingten Winde, die Quellen der Ströme, der Meereswellen unzähliges Lachen, die Allmutter Erde und das allsehende Auge der Sonne zu Zeugen anrufend, daß sie sehen, was er ein Gott von Göttern dulden muß (88—92). Sein Loos beklagt im Wechselgesange der Chor der Okeaniden (398—435) mit thränenvoller Theilnahme; das lange Schweigen, welches auf diesen Chor folgt, erklärt der duldende Prometheus selbst: nicht Uebermuth und Selbstgenügsamkeit hat ihm den Mund geschlossen, vielmehr das an seinem Herzen nagende Bewußtsein, daß er sich schwer mißhandelt sehen muß für die Wohlthaten, die er den Menschen erwiesen habe (436 fg.).

Dieser Stimmung verwandt ist die Empfindung des Zornes über wirklich oder vermeintlich erfahrene Unbill. Ihn empfindet Chryses, Apollos Priester, welcher von Agamemnon mit seinen Bitten unbillig zurückgewiesen am Gestade des brausenden Meeres in schweigendem Unmuthe dahin schreitet (Ilias 1, 45). Noch stärker tritt dieses Motiv in der Person des Ajas in der Odyssee hervor. Dem Bestreben des Odysseus den Schatten des zürnenden Ajas zu versöhnen, der auch hier die Niederlage in dem Streite um die Waffen des Achilleus nicht verschmerzen kann, setzt Ajas ein zürnendes Schweigen entgegen; er antwortete nichts, sondern zum dunklem Erebos schritt er zurück, zu den übrigen Seelen der Todten (Od. 11, 654 fg.). Dieses Schweigen des Ajas hielt Longinus (de sublim. 3, 9) für erhabener als jede Rede, und nach dem Vorgange Homers ist das Schweigen der Unversöhnlichkeit gedichtet, welches bei Virgil (Aen. 4, 470)

die gekränkte Dido dem Versöhnung suchenden Aeneas in der Unterwelt entgegensetzt. Ein Scholiast zu den Fröschen des Aristophanes (909) erwähnt, daß Achilleus in dem Drama des Aeschylus „Die Myrmidonen" lange geschwiegen habe, wie vermuthet wird, aus Zorn gegen Agamemnon.

Der tiefsten Stimmungspoesie gehört insbesondere das Schweigen des Seelenleidens und des Schmerzes an und oft haben die Dichter durch ihre Darstellung die Wahrheit des Göthe'schen Wortes bestätigt, daß der Mensch in seiner Qual verstummt. In dem dritten Drama der Achilleis des Aeschylus, welches die Phryger oder Hector's Auslösung hieß, wurde ein unendlicher Schmerz in dem langen Schweigen des Achilleus angeschaut. Zwei Männer des Leidens, ein Jüngling und ein Greis, waren in diesem Drama bei einander: der Jüngling voll tiefen Leids über den Verlust des theuersten Freundes; der Greis voll tiefen Leids über den Verlust des herrlichsten Sohnes. Seinem Schmerze und seiner Freundesliebe hatte Achilleus den Hector zum Opfer gebracht, um den Tod des Patroklus an dem Feinde zu rächen; seinem Schmerze und seiner Sohnesliebe suchte Priamus genug zu thun, da er von dem Feinde den Leichnam des Sohnes zur ehrenvollen Bestattung zu erlangen sucht. In dieser Absicht war er gekommen, mit reichen Schätzen ausgestattet, begleitet von Trojanern, welche, von dem Dichter Phryger genannt, den Chor bildeten. Achilleus saß schweigend in tiefer Trauer über des Patroklus Tod, unempfindlich gegen jeden Vorgang, mit verhülltem Antlitz; die langen Gesänge des Chores mit dringenden Bitten machen so wenig Eindruck auf ihn als der Schmerz des greisen Priamus und die Rede,

durch welche er die Auslösung des Leichnams zu bewirken sucht; Achilleus bleibt stumm, als Priamus die milde Gesinnung des Hector rühmt, welcher weicher gewesen sei als der Feige süße Frucht; er verharrt im Schweigen, als der greise König mit ergreifender Mahnung an höhere Mächte erinnert, an die Allgewalt der Nemesis, an die Dike, die rächend des Todten Fluch wahr mache; erst als Priamus an den Vater des Achilleus, an den fernen Peleus erinnerte, wie er es auch in der Ilias (24, 486 fg.) mit rührenden Worten gethan hatte, wird der Unerbittliche durch das Gefühl der Pietät überwältigt; er weiß, daß nach Hector's Tode „die Nachtwache seines Daseins bald vollbracht sein wird"; er empfindet, daß sein früher Tod in dem Herzen des Vaters dieselben Klagen erwecken wird, welche Priamus über Hectors Tod äußert; er glaubt diese Klagen des Vaters zu hören, wie er die Klagen des Priamus hört. An den Gesetzen und Gefühlen der Pietät, den ewig herrschenden, bricht sein starrer Sinn, den der Schmerz um den getödteten Freund zu fordern schien; der hartnäckige Schweiger öffnet den Mund zu milden Worten und gewährt dem Greise seine Bitten.

Daß auch in dem Drama des Sophokles „Die Phryger" Achilleus den Bitten des Priamus das Schweigen des Schmerzes um den verlornen Freund entgegensetzte, läßt sich aus der Bemerkung des Scholiasten zum Prometheus des Aeschylus (435) schließen, und es ist kein Grund vorhanden das Zeugniß desselben, wie man gethan hat, zu verwerfen [13].

Großartig und tief erscheint dieses Schweigen des Schmerzes auch in der Person der Niobe des Aeschylus. In dem zweiten Drama der Niobetrilogie, den „Ge-

leiterinnen", wurde ein Grabhügel erblickt; er umschloß die Leichen der Kinder, welche der Niobe durch die strafenden Gottheiten Apollo und Artemis entrissen waren. Auf diesem Grabhügel saß die einst so stolze Fürstin von unendlichem Schmerz über den Verlust der Kinder gebrochen, schweigend und verhüllt, „stumm über ihren todten Kindern brütend". Vor diesem erhabenen Bilde bewegte sich der Chor, in langen Liedern sangen Frauen die Strafe der Götter, das verwaiste Königshaus, den Schmerz des Vaters, die allgemeine Trauer; den schmerzvollen Klageliedern gegenüber verharrte Niobe in ununterbrochenem Schweigen; was auch geschieht, es bleibt wirkungslos nach so ungeheurem Verluste. Dieses Schweigen der verhüllt auf dem Grabe der Kinder sitzenden Niobe hatte bis zum dritten Tage gedauert [14]); als sie aus der Erstarrung des Schweigens erwachte, antwortete sie wohl dem durch unterirdischen Donner rufenden Hades: „Ich komme schon, was rufst Du?" Der Eindruck, den die schweigende Niobe in der Dichtung des Aeschylus machte, war um so tiefer, je größer der Contrast war, welchen dieses Schweigen gegen die früheren Reden und Handlungen derselben bildete. Euripides bei Aristophanes (Frösche 919) erklärt diesen Contrast aus der Neigung Effect und Spannung in den Zuschauern hervorzubringen. Aber der große Kunstverstand des Aeschylus setzte das lange Schweigen der gramgebeugten Niobe auch aus sittlichen Gründen dem Uebermaaße entgegen, mit welchem Niobe in Rede und That das Menschliche überschritten hatte. Die Reden ihres Hochmuths, ihres sich sicher fühlenden Glückes lassen sich noch aus Ovids Metamorphosen (VI. 165 fg.) wahrnehmen. Abkunft, Geschlecht und Verwandtschaft, die

königliche Macht ihres musenbegünstigten Gemahles Amphion, unermeßliche Schätze, göttergleiche Schönheit, reicher Muttersegen bildeten das Glück, mit welchem Niobe in übermüthiger Rede prahlte; bei Homer (Il. 24, 607) hatte sie sich der Leto gleichgestellt, bei Aeschylus verachtete sie die Göttin, vertrieb die Opfernden von den Altären derselben und verlangte für sich selbst göttliche Verehrung. Auf solche Reden und Thaten des Uebermuths folgte ein jäher Sturz und Niobe erfuhr an sich die Wahrheit der Worte, welche ihr Vater Tantalus in dem dritten Drama der Trilogie aus eigener bitterer Erfahrung aussprach:

Mein Geist, der schon im Himmel droben athmete,
Jetzt stürzt er tief zur Erden und gemahnet mich:
Gedenke nimmer, was des Menschen ist, zu hoch
Zu achten;

und es läßt sich vermuthen, daß nicht bloß der unendliche Schmerz ihr langes Verstummen bewirkte, sondern daß auch während dieses Schweigens das Bewußtsein ihrer Schuld in ihrer tief erschütterten Seele Wurzel gefaßt hatte. In diesem Sinne haben wenigstens viele Schriftsteller der Alten den Charakter der Niobe aufgefaßt [13]). Das schmerzvolle Schweigen aber wird erklärt durch die Worte der Atossa in den Persern des Aeschylus, welche (282 fg.) ausspricht:

Schon lange schweig' ich Arme, durch der Leiden Last
Betäubt; denn weit ragt über jedes Wort hinaus
Dies unbeschreibbar unerfragbar schwere Loos.

Daß das schmerzvolle Schweigen der Niobe auch auf die Darstellung anderer Dichter im Sinne der Stimmungspoesie gewirkt hat, mag man aus Ovid's Erzählung von dem Schmerze der Hecuba über den er-

mordeten Sohn Polydorus erkennen. Die unglückliche Mutter sieht (Met. 13, 536 fg.) den Leichnam des Sohnes, welcher, ein Opfer der Habsucht des verrätherischen Gastfreundes, am Meeresstrande liegt; die Begleiterinnen schreien laut auf; vor Schmerz verstummt die Mutter; „ihr Schmerz schlingt die Worte, die sie sprechen will, die Thränen, die in ihrem Herzen entstanden sind, hinab, sie starrt einem harten Felsen vergleichbar". — Das starre Schweigen des Schmerzes war schon für Philemon der Schlüssel zu einer nüchternen Erklärung der Sage von Niobe's Versteinerung gewesen [16]).

Das Schweigen des Schmerzes begegnet uns auch, nur minder umfangreich, in den Dramen des Sophokles. Er hat eine Niobe gedichtet und mit Grund hat man vermuthet, daß in seiner Darstellung Niobe gleichfalls schweigend erschien [17]). In seinen erhaltenen Dramen nehmen wir wahr, daß der Dichter Personen, welche ein schweres Leid durch fremde oder eigne Schuld erfahren haben oder gebrochenen Sinnes das Leben abwerfen wollen, schweigend sich entfernen läßt. Eurydice in der Antigone hat in Gegenwart des Chores den Tod ihres Sohnes Hämon erfahren, welcher den Untergang der geliebten Antigone nicht überleben wollte; schweigend entfernt sie sich zum freiwilligen Tode, ohne ein gutes oder böses Wort zu sagen (1245); der Chor ahnt Unheilvolles, denn ein tiefes Schweigen erscheint ihm wie dem Boten so bedrohlich als lautes Schreien (1251, 1256). Als vor dem Auge der Jokaste der Schleier hinweggezogen wird, der so lange ihr grauenvolles Verhältniß zu Oedipus bedeckt hatte, da eilt sie verzweifelnd zum Tode, Wehe, Wehe dem Oedipus zurufend, entschlossen kein Wort fernerhin zu sprechen, und aus ihrem

Schweigen, fürchtet der Chor, wird Unheil hervorbrechen (1075, 1076). Unbedachtsam hat Deianira den qualvollen Tod ihres Gemahls durch das verhängnißvolle Gewand herbeigeführt; sie hört von Hyllus das Elend des Hercules und harte Anklagen, gegen welche sie sich vertheidigen könnte; der Chor trachinischer Jungfrauen, die das Geheimniß der Unglücklichen kennen, weist auf die Gefahr des Schweigens hin, durch welches sie dem Ankläger Recht gebe (813 f.), wie auch in einem Fragmente des Sophokles ausgesprochen ist, daß das Schweigen für den Ankläger ein Mitstreiter sei [18]); aber Deianira's schmerzbewegte Seele, ganz ihrem Leid hingegeben, läßt die Mahnungen des Chores unbeachtet und geht schweigend hinweg, den Tod suchend, gegen sich selbst ohne das Erbarmen, das sie gegen eine andere Unglückliche gehabt hatte. Der Grund ihres liebebürftig unbedachten Handelns war Jole gewesen; in der Schönheit derselben erblickte sie den Zauber, der das Herz des Gatten ihr entfremde; diesem Zauber wirksam entgegenzutreten wählt sie das Zaubermittel, das die arglistige Rachsucht des Nessus der Arglosen gegeben hatte. Aber wie besorgt um den Alleinbesitz der Liebe, welche Hercules ihr allein schuldig war, sie hat Mitgefühl und Theilnahme für den Schmerz der gefangenen Jole, der aus der Haltung und dem Antlitze derselben zu ihr spricht, und sie ehrt in der Unglücklichen, die sie fürchtet, das Schweigen des Schmerzes. Dieses Schweigen der Jole, welche alle Fragen der Deianira unbeantwortet läßt und in dem Drama kein einziges Wort spricht, mag der Dichter nach dem Gesetze der antiken Tragödie, „daß die vierte Person sich nicht mühe zu sprechen", eingeführt haben [19]), aber der Meister tiefer psychologischer Moti-

virung verwandte es zugleich zur Bezeichnung tiefen leidvollen Seelenlebens. Eine Fürstentochter, die durch des Hercules Hand die Ihrigen hatte fallen sehen, jetzt eine Gefangene, hatte Iole, wie Lichas berichtet (324), in stummem Schmerze um ihr schweres Loos geweint, seit sie ihrer Väter Bergstadt verlassen hatte; dieser Schmerz schließt ihr auch der Deianira gegenüber den Mund (293—334).

Das Schweigen des Achilleus und der Niobe diente, wie wir bemerkt haben, der Stimmungspoesie; es läßt uns in einen Abgrund des Gemüthes, in den tiefsten Schmerz und das herbste Leid blicken. Aber dieser Ausdruck von Stimmungspoesie ist zugleich eine erhabene Plastik und wirkte in diesem Sinne auf die Athener. Diese plastische Wirkung läßt sich noch in Zeiten wahrnehmen, in welchen das ästhetische Urtheil der Griechen eine neue Richtung genommen hatte. Als Aristophanes im Jahre 405 v. Ch. seine Komödie „Die Frösche" aufführte, war Aeschylus seit etwa 51 Jahren todt; wie umfangreich mußte aber damals noch die Wirkung des großen Dichters sein, wenn das Schweigen des Achilleus und der Niobe in dem Drama des Aristophanes zu einer ästhetischen Controverse gemacht werden konnte, bei welcher auf die genaueste Kenntniß der Zuschauer gerechnet war. Es mochte in dieser Zeit viele geben, welche der feinsten attischen Gesellschaft angehörig den langen Chorliedern in der Niobe keinen Geschmack mehr abgewannen *); noch andere mochten von der dialektischen, „silbenstechenden, Worte zerspaltenden" (Aristoph. ran.

*) Vgl. die feinen Bemerkungen Bernhardy's im Grundriß der griechischen Literatur 2, 2 S. 259, 260 (Dritte Bearbeitung).

820—825) Manier des Euripides bestochen sein; allein auch eine gute Anzahl von Verehrern des Aeschylus erfreute sich noch an dem Schweigen der Niobe und des Achilleus, der Beschützer des Dramas, der Gott Dionysos selbst ist bei Aristophanes (Frösche 915) der Vertreter derselben und noch in viel späteren Zeiten des klassischen Alterthums hatten die Griechen, wie der Rhetor Aristides beweist, dieses Schweigen in ehrendem Gedächtniß [20]). Das Wohlgefallen an den schweigenden Gestalten, von welchem Dionysos spricht, ist auch aus der Liebe der Athener zur plastischen Kunst zu erklären. Das griechische Drama stand mit der Plastik in innigster Verbindung und Aeschylus war wie kein anderer ein plastischer Tragiker *). Die Erscheinung, daß in seinen Dramen Personen ganze Scenen hindurch schweigen, daß in anderen scenischen Dichtungen der Griechen Personen während des ganzen Dramas schweigen, hat ihren Grund auch in den scenischen Mitteln, da selbst in der Blüthezeit des attischen Drama's die Zahl der Schauspieler doch nur auf drei festgesetzt war; sie beruht aber auch mit auf dem plastischen Sinne der Griechen, auf ihrer Neigung zur Anschauung der plastischen Gestalt. Diese Neigung ertrug es gern, daß Prometheus in der ersten Scene des gleichnamigen Drama's stumm blieb, daß Atossa in dem Drama „Die Perser" ganze Scenen hindurch nicht sprach, daß der Musenchor am Schlusse der „Bassariden" den Orpheus in schweigender Trauer bestattete. Dieses Schweigen aus plastischen Gründen kehrt oft wieder in den Dramen des Aeschylus und Sophokles. In dem Agamemnon redet der Chor die

*) Bernhardy, Grundriß 2c. S. 256.

Klytämnestra mit der Frage an, auf welches Gerücht, auf wessen Bericht hin sie Weihgaben vertheile und Opfer auf den Altären anzünde (83 fg.); er empfängt keine Antwort; er geht zu einem lyrisch erzählenden Gesange über, während dessen Klytämnestra schweigend opfert (104—159); es folgen fünf Strophen mit ihren Gegenstrophen (160—257); Klytämnestra befindet sich während derselben schweigend auf der Bühne. In ähnlicher Weise war nach Welcker's Annahme Ajas mit Tekmessa und Eurysakes in der Tragödie des Sophokles schweigend auf der Bühne sichtbar während des Chorgesangs, welcher mit der patriotischen Verherrlichung der Heimathsinsel Salamis beginnt (598 fg.), Ajas im Hintergrunde in sich versunken stehend, Tekmessa mit Eurysakes ein lebendiges Gemälde bildend. Aus dieser Neigung zu plastischen Bildern ging auch bei Euripides das kühne Wagniß hervor, welches er wohl nach dem Vorgange des Prometheus unternahm, daß Andromeda an dem Felsen mit ausgebreiteten Armen befestigt gesehen wurde, vermuthlich lange schweigend; wenigstens bei Ovid, der aus Euripides schöpfte (Met. 4, 681 fg.), antwortete Andromeda dem Perseus auf seine Fragen zunächst nicht; erst seinem weiteren Drängen, damit es nicht scheine als wolle sie Verbrechen verheimlichen, giebt sie den Namen ihrer Heimath und ihren eigenen kund. Diese Liebe zur plastischen Anschauung ließ auch die ganz stummen Personen zu, welche während des ganzen Dramas oder nur in einzelnen Scenen auftretend schweigen. In den Choephoren des Aeschylus hatte Pylades wenigstens drei Verse (887 fg.) gesprochen, um den schwankenden Orestes im entscheidenden Augenblicke zur entschlossenen That zu veranlassen; in der

Electra des Sophokles begleitet Pylades nur den unglücklichen Freund, wir vernehmen kein Wort aus seinem Munde; seine bloße Erscheinung genügte dem plastischen Sinne. Es mußte auch einen plastisch großen Eindruck machen, wenn in den Eumeniden des Aeschylus (681) die zwölf Areopagiten sich erhoben, während der Wechselreden der Chorführerin und des Apollo schweigend an den Altar traten und schweigend ihre Stimmsteine in die Urne warfen. In den Trachinierinnen des Sophokles schweigen die von Lichas herbeigeführten Gefangenen, aber der Dichter unterläßt nicht durch Deianira's Worte die Aufmerksamkeit auf die Gestalt der schweigenden Jole (308) und auf ihr edles Benehmen (313) zu lenken. Auch die Komödie kennt die Wirksamkeit schweigender Gestalten im plastischen Sinne sehr wohl. In dem „Frieden" des Aristophanes treten die Eirene, die Opora und Theoria als stumme Personen auf. Man mag sich erinnern, daß in Athen zwei Statuen der Friedensgöttin waren, die eine im Prytaneum, eine andere mit dem Plutus im Arme. Es war also die Gestalt der Friedensgöttin den Athenern, welche das Drama des Aristophanes anschauten, durch die bildende Kunst bekannt. Diese Friedensgöttin wird durch des Trygäus und anderer Bemühungen aus der tiefen Kluft, in welche sie der Kriegsgott geworfen und mit Steinen überschüttet hat, mit der Opora und Theoria herausgezogen. Herzlich werden sie bei ihrem Erscheinen von Trygäus begrüßt: sein Entzücken ist die hehre Traubenspenderin, wenn er auch nicht gleich ein „Tausendeimerwort" finden kann sie anzureden (513); er heißt die Opora willkommen und rühmt das liebliche Gesicht der Theoria, die ihm köstlich in die Seele duftet

nach Waffenruhe und Narden (518). So werden die holden Gestalten in die Handlung hineingezogen; sie selbst schweigen. Aber die Wirkungen der Friedensgöttin werden sofort wahrgenommen: Trygäus schwelgt in ländlich idyllischem Entzücken; die Landleute, welche den Chor bilden, grüßen schon die Reben, die Feigenbäume, die sie in der Jugend gepflanzt haben, und stimmen ein Lob- und Danklied für die theure Göttin an (572 fg.). Sie selbst schweigt; die Frage des Trygäus, warum sie so stumm (640) sei, beantwortet sie nicht; sie zürnt und nur dem Hermes flüstert die „Lanzenschaftsverwünschungssüchtigste" (645) etwas ins Ohr, was auf den Grund ihres Zürnens schließen läßt. Auch die Opora, welche dem Trygäus von Hermes zur Frau gegeben wird, läßt sich diese Verbindung nur schweigend gefallen (690) und die Theoria, welche dem Rathe zugeführt wird, der sie schon früher besessen hatte, verhält sich stumm (678 fg.). Wie Opora dem Trygäus, so wird die Basileia, des Zeus Tochter, dem windigen Peisthetärus in der Komödie „Die Vögel" vermählt; auch sie nimmt nur schweigend den Jubel auf, mit welchem der Chor das seltsame Paar begrüßt und reicht nur schweigend dem lustigen Gatten die Hand (1744 fg.).

Zu dem Schweigen der Personen gesellt sich bei griechischen Dichtern in manchen Situationen die Verhüllung des Antlitzes. Die Sage, welche Pausanias (3, 20, 10) von dem Schweigen und der Verhüllung der Penelope erzählt, ist selbst die zarteste und zugleich plastische Poesie. Ikarius hatte dem Odysseus die Tochter zur Gemahlin gegeben, suchte aber denselben zu bestimmen seinen Wohnsitz in Lacedämon zu nehmen; er verfehlte bei Odysseus seine Absicht und bat die

Tochter bei ihm zu bleiben; als die Vermählten zur Reise nach Ithaka aufgebrochen waren, folgte er dem Wagen und wiederholte seine Bitte. Odysseus ließ der Penelope die Wahl, ob sie ihm freiwillig folgen oder mit ihrem Vater nach Lacedämon zurückkehren wolle: sie erwiederte nichts, sondern verhüllte sich; diese beredte Antwort des Schweigens und der Verhüllung bestimmte den Ikarius die Tochter mit dem Gatten ziehen zu lassen und an der Stelle, wo Penelope sich verhüllt hatte, ließ er der Göttin der Schamhaftigkeit eine Bildsäule setzen. Berühmt war auch bei den Alten das Gemälde des Timanthes, welcher die Opferung der Iphigenie dargestellt hatte; während der Schmerz der Umstehenden über das Schicksal der herrlichen Jungfrau in den Gesichtszügen sich kund gab, war das Haupt des Vaters, des trauernden Agamemnon, welcher den tiefsten Schmerz empfand, verhüllt und dieselbe Darstellung findet sich in einem pompejanischen Gemälde. Von dieser Verhüllung des schweigenden Schmerzes hatte in der Dichtung bereits Aeschylus in den Personen des Achilleus und der Niobe den kühnsten Gebrauch gemacht und manchem Athener der Zeit, in welcher die Frösche des Aristophanes aufgeführt wurden (405 v. Ch.), mochten die verhüllten Gestalten wie „Schaupuppen“ der Tragödie vorkommen, wie sie Euripides in der genannten Komödie (913) bezeichnet. Aber Euripides selbst hatte in einem seiner älteren Dramen, in der Alcestis, welche 438 v. Ch. aufgeführt wurde, vielleicht auch durch den Vorgang des Aeschylus bestimmt, in der letzten Scene (1008—1163 Dind.) das Schweigen mit der Verhüllung zur Darstellung gebracht nicht ohne psychologische Vertiefung. Das Schweigen der verhüllten

Alcestis, welche der dankbare Gastfreund Hercules dem Todesgotte wieder abgerungen und dem Admet zurückgebracht hat, ist zunächst durch den Umstand verursacht, daß Alcestis den Todten angehört hatte, daß Admet das Wort der Begrüßung von ihr nicht vernehmen durfte, bevor die Todesweihe wieder von ihr genommen und das dritte Tageslicht erschienen war (1144 fg.). Aber zugleich muß die Verhüllte dem Admet unbekannt bleiben, um Zeugin von dem Schmerze des Gatten, der das fremde Weib in sein Haus aufzunehmen ablehnt, zu sein und so die Erfahrung zu machen, wie groß die Liebe des Admet ist. — Wie in der Niobe des Aeschylus war der Schmerz bei Euripides in den Schutzflehenden (110 Dind.) in der Verhüllung des schweigenden Adrastus wenn auch in geringem Maaße dargestellt worden; auch der trostlose Jammer der Hecabe trat in der gleichnamigen Tragödie (487 Dind.) vorübergehend in der Verhüllung auf. Nach dem Vorgange des Timanthes aber, welcher selbst vielleicht aus Aeschylus schöpfte [21]), mochte der Interpolator, der die Botenerzählung am Schlusse der Iphigenie in Aulis verfaßt hat, verfahren, wenn er bei der Opferung der Iphigenie den Agamemnon (1550 Dind.) mit abgewandtem und verhülltem Antlitz weinen läßt [22]). Findet sich doch in den Dichtungen des Euripides auch sonst die Verhüllung des Hauptes: so verhüllte sich im ersten Hippolytus der keusche Jüngling das Haupt, als er den Antrag verwerflicher Liebe aus dem Munde der Phädra vernommen hatte; so will in dem vorhandenen Hippolytus die Phädra von unreiner Liebe verzehrt im stillen Gemach, im verborgenen Grame, dem unseligen Ziele des Todesgottes

zusteuern, das Haupt mit dem Gewande beschattend (134. Vgl. 243 Dind.).

Die neuere Poesie hat bei dramatischen Personen das Schweigen in so umfangreicher Weise nicht zugelassen, wie wir es bei den stummen Personen des antiken Drama's fanden; ein Beispiel wie Pylades in der Electra des Sophokles, der eine durchaus stumme Rolle spielt, findet sich in dem modernen Drama nicht; auch die Kinderrollen, welche in dem antiken Drama meist stumm sind, wie Eurysakes in dem Ajas des Sophokles (544 fg.), die Söhne des Hercules in den Herakliden des Euripides, haben bei Shakspere eine bestimmte Individualität durch Rede gewonnen, wie der kleine Sohn Macduff's im Macbeth (4, 2) beweist. Was wir aber sonst an dem Schweigen in antiken Dichtungen wahrgenommen haben, daß es der Stimmungspoesie dient und diese durch den Contrast vertieft wird, finden wir in der neueren Poesie in reichem Maaße. Unsere größten Dichter, liebevolle Verehrer der Griechen, von ihrem bildenden Einflusse tief berührt, haben auch das Schweigen zur Hervorbringung tiefer Stimmungspoesie verwandt. Das Schweigen des Schmerzes, bei den Alten so häufig dargestellt, begegnet uns auch in Göthes Iphigenie. Der herrlichen Tochter Agamemnons war es erspart worden, die Ermordung des Vaters in der Heimath zu erleben; in priesterlichem Dienste der Retterin Diana in Tauri lebte sie unbekannt mit den Gräueln der Mutter. In Göthe's Drama erfährt sie dieselben durch Pylades, welcher der Fremden ein Fremder gegenüber steht. Sie hat in dem Vater, wie sie zu Thoas sagt, seit ihrer ersten Zeit das Muster des vollkommenen Mannes gesehen; sein Untergang am

eignen Heerde durch die eigne Gattin erfüllt ihr Herz mit unendlichem Leid. Sie giebt es dem fremden Manne nicht durch Worte zu erkennen; sich verhüllend entfernt sie sich von ihm mit dem Ausdrucke: „Es ist genug, du wirst mich wiedersehn" (2, 2), sie verschweigt ihre schmerzlichen Empfindungen; sie will keinen Zeugen ihrer Seelenbewegung haben. In der Einsamkeit wird die Hohe, die es durch ein hartes Geschick gelernt hat, Herrin ihrer selbst zu sein, auch Herrin ihres Schmerzes. — Ein Schmerz anderer Art, aber ein nicht minder tiefer ist es, der den Max Picolomini in Schiller's Wallenstein in ein langes Schweigen wirft. Er hat im Wallenstein nur den großen Mann und die reine Seele gesehen; er hat den Eröffnungen seines Vaters, welche die verrätherischen Pläne Wallenstein's enthüllten, nur Unglauben entgegengesetzt; aus dem Munde des geliebten Feldherrn selbst, dem er auch das schönste Lebensglück verdanken wollte, muß er erfahren, daß dieser den Schweden sich verbinden will. Wallenstein sieht die Bewegung Picolomini's:

Ich hab' dich überrascht. Antwort' mir nicht,
Ich will dir Zeit vergönnen, dich zu fassen.

Max steht lange unbeweglich in schmerzvollem Schweigen. Um so stärker wirken die Worte, die sein liebevoller und reiner Freimuth gegen Wallenstein äußert.

Wie Iphigenie bei Göthe hatte auch Cordelia im König Lear um den Vater den bittersten Schmerz zu empfinden. Als sie das unselige Loos des verstoßenen Greises durch Briefe erfährt (4, 3), liest sie dieselben im Beisein des Edelmanns, der sie überbrachte; sie kämpft mit ihrem Schmerze,

Geduld und Kummer stritten,
Wer ihr den schönsten Ausdruck lieh. Ihr saht

Regen bei Sonnenschein, — dem war ihr Lächeln,
Und ihre Thränen ähnlich, aber schöner.
Das sel'ge Lächeln auf der reifen Lippe
Schien von den Gästen ihrer Augen nichts
Zu wissen, die von dort wie Perlen tropften
Von Diamanten. Kurz, die Trauer wäre
Ein vielgesucht und köstlich Ding, wenn so
Sie jedem stände.[23])

Dieses schöne Bild der Trauer, die sich nur schweigend äußert und erst später in abgebrochenen Worten auf den Grund des Leids hinweist, ist ganz dem Charakter gleich, in welchem Cordelia schon im Eingange des Drama's erscheint. Ihre wortkarge Seelentiefe verschmäht es das Wort der Liebe zu mißbrauchen; in ihrem Grundsatz „zu lieben und zu schweigen" (1, 1) steht sie dem liebeleeren Herzen und heuchlerischen Wortgepränge der Schwestern gegenüber, wie das Schweigen der Kasandra der lügnerischen Wortfülle der Klytämnestra im Agamemnon des Aeschylus. Und wie Iphigenie sucht sie, von Leid über das Schicksal des Vaters erfüllt, die Einsamkeit, „allein mit ihrem Gram zu sein" (4, 3). — An das schmerzvolle Schweigen der Niobe, deren Herz im Grame bricht und versteinert, wird der Leser des Macbeth erinnert durch Malcolms Worte an Macduff (4, 3). Mit Widerstreben hatte Rosse endlich ausgesprochen, daß Macduff's Schloß überfallen, sein Weib und seine Kinder grausam erwürgt sind; die Stimmung und Geberde des schweigenden Macduff schildert Malcolm mit dem Ausrufe:

Gnäd'ger Gott!
Ei Mann! zieht nicht den Hut so in die Stirn,
Gebt Worte eurem Weh; Schmerz, der nicht spricht,
Raunt in's beschwerte Herz sich, daß es bricht.

Zu dem Schmerze des Macduff gesellte sich das Bewußtsein einer Schuld; um seiner Sünden willen, spricht er aus, sind die Seinen erwürgt. — Das Schweigen des Schmerzes in Folge eines Schuldbewußtseins begegnet uns in höchst nachhaltiger Weise, zugleich durch den stärksten Contrast gehoben, in Schiller's Jungfrau von Orleans.

In einem großen Momente, in welchem alle Blicke der Fürsten und des Volkes mit Dankbarkeit und Verehrung auf die Retterin des Vaterlandes gerichtet sind, in welchem die höchsten Ehren sie umgeben, erhebt der Vater der Jungfrau die schwere und unbegründete Anklage, daß sie die großen Thaten des Patriotismus durch des Teufels Kunst vollbracht habe, und steigert dieselbe zu der spitzfindigen Frage: „Antworte mir im Namen des Dreieinen, gehörst du zu den Heiligen und Reinen?" In der allgemeinen Stille, während Aller Blicke auf sie gespannt sind, steht die Jungfrau unbeweglich und schweigt. Es schweigt jetzt dieselbe Jungfrau, deren poesievolle Beredsamkeit so eindringend hervortrat, wenn es galt das Vaterland zu verherrlichen, die Feinde desselben zu versöhnen, den König selbst zu mahnen, die Schuld des zum Feinde in Liebe verirrten Herzens in einsamer Selbstanklage zu gestehen. Aber diese Schuld gerade, deren das empfindliche Gewissen sie anklagt, läßt sie einer Anklage gegenüber verstummen, von der, wie Alle erwarten, sie sich reinigen könnte; aber nicht die Bitten der Agnes Sorel, des la Hire und Dunois, nicht die Aufforderung des Erzbischofs vermögen die Jungfrau die wiederholte Anklage des Vaters zu widerlegen, in der sie eine Züchtigung Gottes sieht für den Abfall von dem Gebote: „Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren

mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust.“ Daß der König, Agnes Sorel, der Erzbischof, Burgund, La Hire, Du Chatel an ihr irre werden und sich entfernen, rührt sie nicht; dem Vertrauen des Dunois und seinen wiederholten Bitten setzt sie Schweigen entgegen und weist seine dargebotene Hand ab; auch in der Verbannung, von Raimond begleitet setzt sie das Schweigen fort, nimmt schweigend die freundliche Behandlung der Köhler auf und erträgt es schweigend, daß sie von dem ankommenden Köhlerknaben als die Hexe von Orleans bezeichnet und gemieden wird. Erst als sie durch die Schmach für das Verbrechen, das sie nicht begangen, die Schuld des Herzens, den Feind des Vaterlandes geliebt zu haben, gesühnt glaubt, da bricht sie ihr langes Schweigen gegen den treuen Raimond, der sie in der Noth begleitet. Auf das ununterbrochene Schweigen der Jungfrau in den verhängnißvollen Momenten hatte der Dichter schon in dem Prologe des Dramas tiefsinnig und mit Anwendung des Contrastes vorbereitet. Schon in den beiden ersten Scenen des Prologes ist die Jungfrau gegenwärtig, aber stumm und ohne Antheil bei der Verlobung ihrer Schwestern, ohne Selbstvertheidigung gegen die Anklagen ihres Vaters, ohne Zustimmung zu den liebevoll vertheidigenden Reden Raimond's, immer schweigend; erst in der dritten Scene, als Bertrand mit dem Helme erscheint und das ahnungsvolle Abenteuer, wie er zu demselben gelangt sei, erzählt hat, spricht die Jungfrau die ersten Worte: „Gebt mir den Helm“. Im Gegensatze zu ihrem langen Schweigen, in welchem ihr Herz den Schwestern, dem Vater, dem liebenden Raimond gegenüber kalt zu sein scheint, eröffnet sie mit Wärme die reinen Quellen inniger Naturempfindung in

der Einsamkeit in poesiereicher Fülle (Prol. Sc. 4). Durch ihr Schweigen ist sie gleich im Anfange des Drama's in die Sphäre eines höher berufenen Daseins erhoben und mit plastisch schönen Worten deutet ihr Bewunderer Raimond auf ihr hohes Wesen hin; aber auch die dunkle, Unheil verheißende Ahnung wird gleich im Anfange des Drama's (Prol. Sc. 2) in uns erweckt durch des Vaters Worte:

Ich schweige. Ich will schweigen.
Soll ich mein eigen, theures Kind anklagen?
Ich kann nichts thun als warnen, für sie beten.

Das Schweigen des Schmerzes, dem eine Schuld zugesellt ist, hat einen wirksamen Ausdruck auch in der Penthesilea Heinrichs von Kleist gefunden. Wie für das Bacchantische und Mänadische in diesem Drama nach R. Gottschall's Bemerkung der klassische Ausdruck gefunden ist, so erinnert auch das Schweigen der Penthesilea an klassische Vorbilder. Die Amazone hat den Achilleus, von dem sie geliebt wird, den sie selbst liebt, in mänadischer Wuth getödtet; bei seiner Leiche steht lautlos die Grauenvolle, wie Meroe berichtet,

Und blicket starr, als wär's ein leeres Blatt,
Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend,
In das Unendliche hinaus und schweigt.
Wir fragen mit gesträubten Haaren sie,
Was sie gethan. Sie schweigt. Ob sie uns kenne?
Sie schweigt. Ob sie uns folgen will. Sie schweigt.

Das Schweigen aus Schuldbewußtsein, wenn dasselbe auch nur leise von dem Dichter berührt ist, tritt uns in der tiefsten psychologischen Motivirung in der Person Ottiliens in Göthe's **Wahlverwandtschaften** ent=

gegen. Sie hatte „den reinen Vorsatz gehabt Eduarden zu entsagen, sich von ihm zu entfernen und hoffte ihm nie wieder zu begegnen"; in jener Erstarrung des Schmerzes über den von ihr verschuldeten Tod des Kindes waren ihr die Augen über das Verbrechen geöffnet worden, in dem sie befangen war. Gegen ihren Willen tritt ihr Eduard in dem Wirthshause auf der Reise entgegen (296); von nun an und nach ihrer Rückkehr nach dem Schlosse Eduards, das sie ihm entsagend verlassen hatte, in seiner und Charlottens Gesellschaft verharrt sie im Schweigen, das sie wie ein Ordensgelübde, vom eignen Gefühl gedrungen, über sich genommen hat. Erst bei ihrem Tode, der durch verschwiegene Verschmähung der Speise vorbereitet, durch Mittlers Erörterungen über das sechste Gebot Herz brechend herbeigeführt wird, eröffnet sie für Eduard zu wenigen Worten (305) wieder den Mund. Dieses Schweigen der Entsagung ist die Consequenz ihrer tief innerlichen Natur. Geneigt und voll Bedürfniß alles Gelernte innerlich zu verarbeiten ist sie niemals schnell fertig zu dem Worte. Ihre feine Beobachtungsgabe müßte ihr den Stoff geben zur Unterhaltung in der Gesellschaft; aber ihr tiefes Gemüth, ihr innerliches Wesen machen sie wortkarg im äußeren Leben und sie vertraut ihr empfundenes Denken charakteristisch einem Tagebuche an. Ihre wortarme Tiefe bildet einen poetischen Contrast gegen die klare Besonnenheit Charlottens und die glänzende Aeußerlichkeit Lucianens. In gesteigerten Momenten des Gemüthslebens, wenn sie mit abwehrender Bitte widerstrebt, äußert sie sich nicht in Worten, sondern schweigend in vielsagenden Geberden. „Sie drückt", wie der Gehülfe an Charlotten schreibt, in solchen Fällen „die flachen

Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte" (S. 50). Mit dieser Geberde und diesem Blicke steht sie Eduard in tiefem Schweigen gegenüber in jener entscheidenden Zusammenkunft während der Reise, als sie im Begriff ist in die Pension zurückzukehren. Sie setzt dieses Schweigen am anderen Tage fort; „Eduard bittet sie inständig nur ein Wort zu reden, ihren Willen zu erklären; er wolle allen ihren Willen, schwört er, aber sie schweigt. Nochmals fragt er sie liebevoll und dringend, ob sie ihm angehören wolle. Wie lieblich bewegt sie, mit niedergeschlagenen Augen, ihr Haupt zu einem sanften Nein. Er fragt, ob sie nach der Pension wolle. Gleichgültig verneint sie das. Aber als er fragt, ob er sie zu Charlotten zurückführen dürfe, bejaht sie's mit einem getrosten Neigen des Hauptes".

Wenn dieses Schweigen Ottiliens, wie tief auch durch ihre Naturbestimmtheit bedingt, aus einem Schuldbewußtsein hervorgeht, so ist für Parcival in Wolfram von Eschenbach's Dichtung das Schweigen auf der Gralburg zu einer unfreiwilligen Schuld und dadurch verhängnißvoll für ihn geworden. Als Parcival von der Gralburg hinwegreitet, muß er die Scheltworte des Knappen hören, der ihn eine Gans nennt, weil er den König seinen Wirth nicht gefragt habe. Die Folgen seines Schweigens erfährt Parcival aus Sigunens Munde; sie verwünscht ihn mit Vorwürfen, daß er den König Anfortas durch eine Frage von seiner Krankheit nicht befreit habe; er hat durch diese Unterlassung das König=

thum des Grals verscherzt und eine Stimmung des zweifelnden Unmuths bemächtigt sich seiner. Sein Schweigen entsprang aus einem noch unbeholfenen, nicht durchgebildeten Gemüthe und steht im Gegensatz gegen ein früheres Uebermaaß im Reden. Die Neigung des kindlichen Fragens, welche der Knabe Parcival in der Einsamkeit der mütterlichen Erziehung befriedigt hatte, war durch den Unterricht des Gurnemanz von Graharß eingeschränkt worden. Aber schon der Conduiramur gegenüber hatte der Jüngling das Wort des Gurnemanz „Fraget nicht zu viel" zu ängstlich befolgt. In dem reichgeschmückten Saale der Gralburg erhält Parcival seinen Platz neben dem Könige Anfortas, dem Bilde tiefen Leidens. Viele Ritter sind versammelt; ein Knappe tritt in den Saal und trägt einen bluttriefenden Speer umher; allgemeine Wehklage wird laut; Parcival sieht und hört, richtet aber keine Frage an den König, sondern schweigt. Die jungfräuliche Königin Repanse de Schoie, reines Herzens, ohne Falschheit, trägt den Gral herbei und setzt ihn vor den König und seinen Gast; eine glänzende Bewirthung erfolgt durch die Wunderkraft des Grals. Parcival bemerkt den Reichthum und das große Wunder, aber gedenkt des Gurnemanz und meidet das Fragen. Ein Knappe bringt dem König ein kostbares Schwert; dieser schenkt es dem Gaste, dabei seiner Verwundung gedenkend. Parcival schweigt. Das Geschirr der Mahlzeit wird weggetragen; in einem Vorgemach durch die geöffnete Thür sieht Parcival den allerschönsten alten Mann auf einem Spannbette ruhen; aber alles Seltsame, Wunderbare, Geheimnißvolle reizt ihn nicht zu einer Frage; er schweigt. Derselbe Zug des Träumerischen tritt schon hier hervor, der später sich seiner bei

dem Anblick der drei Blutstropfen im Schnee bis zur Selbstvergessenheit bemächtigt, welche durch das Andenken an seine Gemahlin Conduiramur in ihm bewirkt wurde. So werden auch Hüon und Scherasmin in Wieland's Oberon (4, 19) der Gegenwart durch liebevolles Träumen des Gemüths entrückt. Es ist ein schönes Bild auch für unsere Anschauung, wenn wir sehen, wie beide dem Lauf des Euphrats nachziehen, von Palmen und Gebüsch vorm Sonnenstrahl geborgen, durchs schönste Land der Welt, aber stillschweigend, ohne ein Wort zu reden, wiewohl es an Stoff zum Reden nicht gebrach; der eine von dem Traumbilde beherrscht, in welchem ihm die künftige Königin seines Herzens gezeigt ist, der andere mit seinem Sinnen von dem schönen Euphratthale an das Ufer der Garonne, wo er als Kind den ersten Strauß gepflückt hat, zu dem kleinen Orte seiner Geburt versetzt, wo er das erste Licht gesogen, den ersten Schmerz, die erste Lust empfand. In seinen Empfindungen ist auch die Dankbarkeit verborgen. Dieses Schweigen aber in Folge dankbarer Freude begegnet uns auch in Göthe's Iphigenie. Als sie von dem Fremdlinge, den sie noch nicht als ihren Bruder kennt, vernommen hat, daß Orestes und Electra leben, da ruft sie von dankbarer Freude über dieses Glück überwältigt aus:

Goldne Sonne, leihe mir
Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
Vor Jovis Thron! denn ich bin arm und stumm.

Ihre Dankbarkeit in Worten auszudrücken fühlt sie sich zu schwach und ruft eine hülfreich vertretende Gottheit an. Ihr Verstummen kann durch Shakspere's Worte interpretirt werden: „Schweigen“, sagt Claudio in Viel Lärmen um Nichts, „ist der beste Herold der Freude;

ich wäre nur wenig glücklich, wenn ich sagen könnte, wie sehr ich's bin". Aber dieses Schweigen Iphigeniens ist zugleich das erste Glied einer herrlichen Steigerung geworden; als sie aus des Fremden Munde erfahren hat, daß er ihr Bruder ist, da bricht der Strom dankbar frommer Freude aus ihrem Innern hervor in reichem Ausdruck; das hohe plastische Bild, das sie von der „Erfüllung" entwirft, vergegenwärtigt ihr Glück und aus dem schönen Gleichniß, durch welches sie die gesparten, lang' und weise zubereiteten Geschenke der Götter preist (2, 2 S. 46), spricht ihre tiefe Demuth. Zuletzt vollendet sich der Ausdruck des reinen Glückes, das sie im Besitze des wiedergefundenen Bruders empfindet, in dem schönen Bilde, aus welchem die Liebe zum heimathlichen Griechenlande tönt:

Es quillet heller
Nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle sprudelnd
Von Fels zu Fels ins goldne Thal hinab,
Wie Freude mir vom Herzen wallend fließt,
Und wie ein selig Meer mich rings umfängt.

Bei den Beispielen, die wir aus neueren Dichtern hervorgehoben haben, ist im Vorübergehen schon auf den Contrast hingewiesen worden, durch welchen die Stimmungspoesie des Schweigens in einzelnen Fällen stärker und tiefer hervortritt; diesen Contrast hat Shakspere im Kaufmann von Venedig in der schärfsten Weise bewirkt durch die Gegenüberstellung Antonios und Grazianos. Zu den Charakterzügen des trübe gestimmten Antonio gehört auch die Wortkargheit, ein relatives Schweigen; dasselbe ist unverständlich für den heitern, zungenfertigen Graziano, dessen Grundsatz ist, daß Schweigen nur an geräucherten Zungen und jungfräulichen Seelen zu empfehlen ist. Graziano verurtheilt, den Charakter

Antonio's mißdeutend, mit vordringlichem, wenn auch liebevollem Rathe das Schweigen desselben:

Es giebt so Leute, deren Angesicht
Sich überzieht gleich einem steh'nden Sumpf,
Und die ein eigensinnig Schweigen halten,
Aus Absicht, sich in einen Schein zu kleiden
Von Weisheit, Würdigkeit und tiefem Sinn;
Als wenn sie sagten: Ich bin Herr Orakel,
Thu' ich den Mund auf, rühr' sich kein Maus.

Im Gegensatze zu dieser scharfen Verurtheilung wird Graziano's Geschwätzigkeit von Bassanio auf ihren Werth zurückgeführt: „Graziano spricht unendlich viel Nichts, mehr als irgend ein Mensch in ganz Venedig. Seine vernünftigen Gedanken sind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu versteckt: ihr sucht den ganzen Tag, bis ihr sie findet, und wenn ihr sie habt, so verlohnen sie das Suchen nicht."

Was wir bei den Alten wahrgenommen haben, daß in ihren Dramen ganz stumme oder in einzelnen Scenen schweigende Personen vorkommen, läßt das moderne Drama bei seiner vorherrschenden Neigung zur individuelleren Gestaltung und Zeichnung der Charaktere nur in beschränktem Maaße und unter besonderen Umständen zu. Wir finden bei Shakspere im Titus Andronicus, daß Lavinia von der fünften Scene des zweiten Actes an schweigend in allen den Scenen gegenwärtig ist, in welchen sie auftritt. Ihr Schweigen ist ein unfreiwilliges; denn die Geschändete ist von der ruchlosen Bosheit der Schänder auch der Zunge beraubt worden. Wie sehr auch das Drama Titus Andronicus durch den Ueberfluß dargestellter Gräuel abstößt, es ist doch bewunderungswürdig, wie geschickt der jugendliche Dichter die unfreiwillig schweigende

Lavinia in die Handlung hineinzieht; Lavinia, „der Spiegel alles Weh's, redet in Zeichen" (3, 3); für ihr unendliches Leid werden andere, wie Marcus und Titus, die Interpreten (2, 5; 3, 1); mit verstümmelten Armen weist sie in Ovid's Metamorphosen in der tragischen Geschichte von Philomele's Schändung und des Tereus Arglist auf ihr eignes Schicksal hin (4, 1). Zu dem scenischen Unternehmen, mit welchem Shakspere die unfreiwillig schweigende Lavinia in einer Reihe von Scenen auftreten ließ, war er durch die Erzählung Ovid's veranlaßt worden. Nach derselben sucht Procne, nachdem sie Philomele's Elend durch das Gewebe in starrem, schweigendem Entsetzen (Ovid. Met. 6, 583 fg.) erfahren hat, die Schwester auf; vor ihr steht die Unglückliche mit niedergeschlagenem Blick und will schwören, daß durch Gewalt die Schande ihr angethan wurde, muß aber die Hand statt der Stimme gebrauchen (608). Das dramatische Leben, welches in Ovid's Erzählung herrscht, verdankte der Dichter auch dem Drama des Sophokles, in dessen „Tereus" die geschändete, der Zunge beraubte Philomele in unfreiwilligem Schweigen auftrat, wie Lavinia bei Shakspere. Den Umstand, daß die Jungfrau von Orleans in den beiden ersten Scenen des Prologs eine stumme Rolle spielt, kann man geneigt sein auf antike Vorbilder zurückzuführen, da auch sonst, wie H. Hettner mit Feinheit nachgewiesen hat [24]), antike Einflüsse in diesem Drama wahrgenommen werden.

Von jener Plastik, durch welche in dem antiken Drama die Dichter in den schweigenden Personen auf die Anschauung wirkten, hat Shakspere in der letzten Scene des Wintermärchens einen kühnen Gebrauch ge-

macht. Erst am Schlusse dieser Scene öffnet Hermione die Lippen zu den Worten:

Ihr Götter, blickt herab,
Und Gnade gießt aus euren heil'gen Schalen
Auf meiner Tochter Haupt! — O sprich, mein
Einz'ges,
Wie du gerettet wardst, wo du gelebt,
Wie her zum Vater kamst. Denn wisse du,
Ich, — durch Paulina hörend, das Orakel
Gab Hoffnung, daß du lebst, — verbarg mich hier,
Den Schluß erwartend.

Hermione hatte sich 16 Jahre hindurch verborgen gehalten und galt für todt; erst als ihre Tochter Perdita wieder gefunden ist, tritt sie wieder ins Leben und in das Bündniß mit dem reuevollen Gatten. Das Wiedersehen wird ganz dem märchenhaften Charakter des Drama's gemäß durch eine Scene eingeleitet, in welcher Hermione im Hause der Paulina als Statue erscheint, in deren Anschauung Leontes schmerzvoll entzückt ist, von welcher Perdita sich Segen erbittet. Erst als das lebende Bild in schweigender Freundlichkeit die tiefe Reue des Leontes wahrgenommen hat, wie die verhüllte Alcestis die Liebe des Admet, steigt sie schweigend herab an das Herz des Leontes und öffnet nur zum Segen der Tochter die Lippen. Es ist bemerkenswerth, daß Shakspere zu dieser plastischen Darstellung der schweigenden Hermione in der Quelle, aus welcher er den Stoff des Wintermärchens schöpfte, in Robert Greene's Erzählung von Dorastus und Faunia auch nicht den Fingerzeig fand; wie sehr aber auch die als Statue erscheinende Hermione an die plastischen Gestalten des antiken Drama's erinnern mag, ihre Erscheinung scheint doch der Pantomime, dem stummen Spiele (dumb show) des alt-

englischen Drama's verwandter zu sein. In diesen Pantomimen wirkten die Schauspieler schweigend nur durch Geberden. Shakspere hat eine solche im Hamlet unmittelbar vor der Aufführung des Drama's von der Ermordung Gonzago's angewandt. Dieses stumme Spiel war eine kindliche Plastik für die Schaulust eines noch leicht befriedigten Publicums und hat seine Blüthezeit vor Shakspere; umfangreich kam es vor in dem Drama Gorboduc von Norton und Sackville (1565), in welchem jeder der fünf Acte durch Musik und Pantomime eingeleitet wird; in dem früher fälschlich Shakspere zugeschriebenen Drama Lokrine, in welchem vor jedem Acte Ate mit Personen der antiken Sage, wie Perseus und Andromeda, Hercules und Omphale, Jason und Medea die Handlung schweigend andeutet; in Lilly's Endimion (2, 2), in dem zweifelhaften Perikles von Tyrus zu Anfang des dritten Actes. Wenn Shakspere dieses stumme Spiel im Hamlet noch zuließ, in demselben Drama, in welchem der Prinz gegen die Schauspieler klagt, daß die Gründlinge im Parterre von nichts wissen als von stummen Pantomimen und Lärm (3, 2), so geschah es wohl in der bewußten Absicht, das in einem veralteten Stilcolorit verfaßte Drama von Gonzago's Ermordung auch mit veraltetem scenischen Apparat, wie das stumme Spiel war, darzustellen [25]). Wenn wir aber das Schweigen in Göthe's Iphigenie und in Schiller's Jungfrau und in diesem Drama in großer Ausdehnung angetroffen haben, so werden wir nicht abgeneigt sein es mit dem plastischen Stile in Verbindung zu bringen, der die Iphigenie bei aller Tiefe und Innerlichkeit der antiken Dichtung an die Seite stellt, der in Schiller's Jungfrau so fruchtbar zur anschaulichen Gestaltung ge-

wirkt hat[25]). So gelangt auch in Göthe's Wahlverwandtschaften Ottiliens Schweigen zur schönsten Verwendung, indem es sich mit der plastischen Erscheinung des lebenden Bildes vereinigt, in jener von dem Architekten so sinnvoll veranstalteten Darstellung der göttlichen Mutter und des Kindes, in welcher „Ottiliens Gestalt, Geberde, Miene, Blick alles übertraf, was je ein Maler dargestellt hat" (S. 205). — Der ungeheure Schmerz, welchen Brunhild in Geibel's gleichnamigem Drama über Täuschung und Ehrenkränkung schweigend empfindet, läßt sich in Stärke und Dauer dem Schmerze der Niobe vergleichen; der moderne Dichter vermied es diesen Schmerz und dieses Schweigen in dem plastischen Bilde vor das Auge des Zuschauers zu stellen, wie es Aeschylus in der Niobe gethan hat; aber wenigstens in der Erzählung Hagen's tritt das Schweigen Brunhild's in der Vereinigung mit plastischer Anschaulichkeit hervor:

Zur Stunde, da vom Sonnenwendenfest
Sie heimkam, löste sie ihr wallend Haar,
Und Mantel, Kron' und Spangen von sich legend
Bestieg sie stumm ihr greifenklauig Bett.
Dort, wie ein Erzbild, lag sie nun zwei Tage,
Zwei Nächte, wortlos, ohne Speis' und Trank,
So ganz in sich versunken, daß sie kaum
Ein Glied geregt. Doch schlief sie nicht, denn finster,
Weit offen glomm ihr brennend Aug' empor,
Und sichtbar über Stirn und Brauen zogen
Wie Wolkenschatten die Gedanken ihr,
Als reift ein furchtbar Schicksal sie im Innern.
Erst heut aus dieser Starrheit fuhr sie auf.

Auch von der Verbindung der Verhüllung mit dem Schweigen finden wir Beispiele bei Neueren und es ist bemerkenswerth, daß dieselben gerade in Dichtungen vorkommen, in denen der Stoff aus der antiken Welt

entlehnt ist. Shakspere folgte einer antiken Quelle, dem Plutarch, unmittelbar, wenn im Julius Cäsar Antonius in der Leichenrede sagt:

Als der große Cäsar Brutus sah,
Warf Undank, stärker als Verrätherwaffen,
Ganz nieder ihn; da brach sein großes Herz,
Und in den Mantel sein Gesicht verhüllend,
Grad am Gestell der Säule des Pompejus,
Von der das Blut rann, fiel der große Cäsar.

Die Verhüllung der Iphigenie bei Göthe in dem schmerzlichen Augenblicke, als sie aus des Pylades Munde die Ermordung des Vaters erfahren hat, erwähnten wir schon früher; in Heinrich von Kleist's Penthesilea verhüllt Prothoe die unglückliche schweigende Königin (S. 233 der Tieckschen Ausgabe); in Geibel's Sophonisbe verhüllt sich die Heldin vor Schmerz, als sie sich von dem bewunderten Scipio getäuscht glaubt, in der Befürchtung, sie werde in Fesseln hinter Scipio's Wagen schreitend dem Pöbelschwarm beim Triumph zur Schau gestellt werden (S. 118).

Bei der Wichtigkeit, welche die Alten dem Schweigen beigelegt haben, mag es auffallen, daß sie dasselbe nicht zur mythischen Person erhoben haben; als poetische Person erscheint es bei Horaz (Carm. 4, 8, 23) mit der Eigenschaft des Neides; dem Schlafe ist es als Person zugesellt bei Ariosto (Rasender Roland 2, 94) in einer sehr ausführlichen Darstellung, in welcher auch das braune Gewand und die Fußbekleidung des Schweigens hervorgehoben werden.

II.

Das Verschweigen.

Die Verschwiegenheit hat Göthe in den römischen Elegien (20) Städtebezwingerin, Fürstin der Völker, eine herrliche Göttin genannt, die ihn sicher durchs Leben geführt habe. In der Dichtung dagegen hat das Verschweigen oft die entgegengesetzte Folge und das Unheil ist an dasselbe geknüpft. Es ist nicht immer an sich schon von poetischer Wirkung, sondern oft wie im Drama ein Motiv, welches zur Herbeiführung einer Katastrophe nicht entbehrt werden kann, und gleicht oft der drückenden Schwüle der Luft, welche dem Ausbruch eines Gewitters vorangeht. In der antiken Poesie machen Orakel oder Prophezeiungen diesen schwülen unheimlichen Eindruck nicht bloß durch das, was sie verkünden, sondern namentlich durch das, was sie verschweigen. Die Orakel sind meistens ein Verschweigen im Reden. Nicht mit klarem, unzweideutigem Wort wird das künftige Ereigniß ausgesprochen, sondern in einer Verhüllung, mit Auslassung wesentlicher, für das Verständniß unentbehrlicher

Momente, in doppelsinnigen Worten, und die bildliche Rede, die Metapher, diese „Wünschelruthe, durch welche der Dichter so oft die verborgensten Tiefen der Natur und des Menschenherzens aufschließt", sie dient in dem Orakel oft dazu den Sinn desselben zu verbergen. In der Komödie wie in den Rittern des Aristophanes (1014 — 1095) bewirkt dieser dunkle und bildliche Räthselstil der parodisch nachgebildeten Orakel das komische Mißverständniß und die komische Auslegung. Größer ist die Wirkung dieses Stils in der Tragödie. Kasandra im Agamemnon des Aeschylus weissagt das nahe Verderben des Fürsten durch seine Gemahlin; sie nennt weder Agamemnon's, noch Klytämnestra's Namen (1059—1063 Schneidew.; 1067—1070); in gesteigerter Angst ruft sie im Bilde aus: „halt von der Kuh fern den Stier; in weitem Mantel fängt sie den schwarzgehörnten ein mit arger List" (1084—1089). Für den Chor sind diese Weisungen unbestimmt, unklar, räthselhaft (1071), sie fördern nicht seine Erkenntniß, sondern dienen der Absicht des Dichters eine ahnungsvolle, unheimliche, beklommene Stimmung hervorzurufen (1090 — 1095). In ähnlicher Weise war schon Homer zu Werke gegangen in der Odyssee (20, 351 fg.) in der Weissagung des Sehers Theoklymenos, welche die verblendeten Freier verlachen. Diese Beschaffenheit der Weissagung oder des Orakels, ein Verschweigen im Reden zu sein, ist daher der dunkle Grund, aus welchem tragische Schicksale unter Mitwirkung der betheiligten Personen hervorbrechen. Kasandra im Agamemnon (1136) vergleicht ihre Sehersprüche der Verhüllung der neuvermählten Braut; so in den Schleier des Verschweigens sind auch die Orakel gehüllt, welche das Schicksal des

Oedipus in der Tragödie des Sophokles veranlassen, und dieses Schweigen, welches das Orakel der wichtigsten Frage des Oedipus entgegensetzt, geht mit anderem vielseitigen Schweigen und Verschweigen Hand in Hand zur Herbeiführung der schrecklichsten Schicksale. Die wichtigste Frage, welche Oedipus an das Orakel in Delphi richtete, betraf seine Abstammung; von einem weinberauschten Gaste hatte er das Wort vernommen, er sei nicht der Sohn des Polybus; von seinem Zweifel hofft er Befreiung durch das Orakel, zu welchem er heimlich ohne Wissen des Polybus und der Gemahlin desselben zieht. Aber zu der Frage nach der Abstammung des Oedipus verhält sich Phöbus schweigend (789 Schneidew.); etwas Anderes, Furchtbares und Unseliges wird ihm geweissagt; er werde der Mutter sich vermählen, ein Geschlecht zum Gräuel für die Menschen zeugen; er werde der Mörder des Vaters sein, der ihn erzeugt. Dieses Orakel geht in Folge eines allseitigen Verschweigens in Erfüllung. Nicht bloß Phöbus selbst hat es unterlassen die offene Frage des Oedipus nach seiner Herkunft offen und unverhüllt zu beantworten; auch Polybus und Merope, von dem gekränkten Oedipus über seine Herkunft befragt, hatten ihn über den wahren Thatbestand nicht aufgeklärt (783 fg.), und der leidenschaftlich geartete Jüngling, von der Unruhe über seine Abstammung gepeinigt, verläßt Korinth für immer. Als er nach Theben kam, unbewußt mit der Ermordung des Vaters belastet und nach der Lösung des Sphinxräthsels mit der Herrscherwürde und der Hand der Königin belohnt, hätten zwei Personen die unselige Verbindung mit der Mutter verhindern können, ein Sklave und Tiresias; aber beide schweigen. Der erstere war im Gefolge des Laius ge-

wesen, als derselbe von Oedipus erschlagen wurde, und entflohen; nach Theben zurückgekommen hatte er, um die Feigheit seiner Flucht zu verhüllen, die Lüge erzählt, der Reisezug sei von Räubern überfallen worden; nicht einer, sondern viele hätten den Laius erschlagen (122). Diese Lüge hat sein Schweigen zur Folge; er mußte den Oedipus, als dieser nach Theben kam, erkennen; er konnte ihn, der die Königswürde erlangt, als den Mörder des Laius bezeichnen, aber er schweigt und bittet die Jokaste dringend ihn aufs Land als Hirten zu schicken, vom Anblick der Stadt so fern als möglich (760 fg.), und es wird ihm gewährt. Der Mann ist derselbe, der von Jokaste das Kind Oedipus erhalten hatte; wegen des Orakels, daß Oedipus seinen Vater erworden werde, hatte er es tödten sollen; er hatte es aber dem korinthischen Hirten aus Mitleid übergeben, so daß es am Leben blieb; auch darüber hat der Mann in Theben stets geschwiegen. — Auch Tiresias als untrüglicher Seher kannte die Verhältnisse des Oedipus, als sie allen noch ein Geheimniß waren. Als Laius durch Mörderhand umgekommen war, da wußte Tiresias die unheilvolle That und ihren Urheber; er war damals schon, wie Kreon ausdrücklich sagt, gleich weise und verehrt; wie kam es, fragt Oedipus, daß der weise Mann damals schwieg (568)? Tiresias hätte also die unselige Ehe des Oedipus mit seiner Mutter verhindern können, wenn er rechtzeitig das Geheimniß enthüllt hätte; aber er schwieg; denn nur so konnte das Orakel zur Erfüllung gelangen. Aus demselben Grunde ist das Gerücht, durch welches Oedipus in seinem Glauben, der Sohn des Polybus zu sein, gestört wird, ganz im Unbestimmten und Unklaren gehalten. In der Erzählung des Hyginus spricht nicht

ein einzelner Mann es aus, daß Oedipus dem Polybus untergeschoben sei, sondern Altersgenossen des Oedipus führen diese Rede aus Erbitterung über seine „Unverschämtheit". Eine solche Deutlichkeit des Gerüchts vermied Sophokles und der Urheber desselben, als welcher der korinthische Hirt gelten muß, wird nicht zur Aufklärung herbeigezogen.

Das andere Orakel, welches Oedipus gleich im Anfang des Dramas erhält, ist von gleicher Beschaffenheit; es ist ein Verschweigen im Reden. In der allgemeinen Noth, unter welcher Theben durch die Pest seufzt, hat der König Oedipus, ein geliebter Herrscher, dem alle vertrauen, seinen Schwager Kreon nach Delphi zum Heiligthum des pythischen Apollo gesandt, damit er forsche, durch welches Thun oder Wort der König die Stadt retten könne (70 fg.). Kreon bringt die Antwort des Orakels; mit klarem Wort, sagt er, gebiete der Herrscher Phöbus des Landes Befleckung, die es in seinem Schooße bisher genährt habe, hinwegzutreiben und Verruchtes nicht zu hegen (96 fg.). Sehr klar ist dieser Spruch des Phöbus nicht; den Namen des Verbrechers verschweigt das Orakel; es giebt zwar an, daß das Land durch seine Gegenwart befleckt sei, aber seine Person wird nicht beschrieben, sein specieller Aufenthaltsort nicht angegeben. Die Entdeckung des Verbrechers zu erwirken wird die Aufgabe für den bewährten Scharfsinn des Oedipus und nur durch das Verschweigen des Orakels wird die Entwickelung des Dramas möglich, in dessen Verlauf der Sohn der Tyche durch seine rastlose und unerschrockene Thätigkeit erfährt, daß er der Elendeste aller Sterblichen ist.

Das Orakel hatte dem Oedipus verkündet, er müsse der Mutter sich vermählen und ein Geschlecht zum Gräuel für die Menschen zeugen. Es verfloß eine geraume Zeit, in welcher dem Oedipus sein unheilvolles Verhältniß zu seiner Mutter unbekannt war. Zu der Zeit, als dieses Verhältniß entdeckt wird, ist er Vater von vier erwachsenen Kindern; seine beiden Söhne nennt er selbst Männer (1460). Daß das Orakel auch in der Form, in welcher es auf die Erzeugung eines ganzen Geschlechts hinwies, in Erfüllung gehen konnte, mußten Oedipus selbst und ebenso Jokaste einem verderblichen Verschweigen verfallen sein. Daß Oedipus unmittelbar vor seiner Ankunft in Theben, als Laius eben getödtet ist, einen Mann mit seinem Gefolge, also einen hochgestellten Mann erschlagen hat, erfährt seine Gemahlin von ihm erst nach vielen Jahren zum ersten Male, als die Noth gebietet nach dem Mörder des Laius zu forschen. Sein Gewissen fühlte Oedipus durch diese That nicht belastet; er handelte nach dem Gesetze des Rhadamanthys [26]), nach welchem straflos war, wer ungerechten Angriff abwehrte; er vergalt Erlittenes, aus Nothwehr beging er den Todtschlag (Oed. Col. 270, 547). Um so auffallender mag es erscheinen, daß diese Handlung so viele Jahre lang auch der Gemahlin, mit welcher ihn vertrauensvolles Glück verbindet, verschwiegen geblieben ist. Aber eine frühere Mittheilung wurde die Erfüllung des Orakels im ganzen Umfange desselben — gehindert haben. Ebenso hat Jokaste ihrem Gemahl gegenüber lange Jahre hindurch über die näheren Umstände geschwiegen, welche die Ermordung des Laius begleitet hatten. In seiner Unruhe kurz vor der Enthüllung seines Schicksals erfährt Oedipus aus Jokaste's Munde

zum ersten Male, daß Laius auf einer Dreiwegscheide getödtet worden sei (716) im Lande Phocis, wo zwei Wege von Daulia und Delphi sich zusammenzogen (733). Auch erfährt jetzt erst der forschende Oedipus von Jokaste, in welchem Alter Laius, als er erschlagen ward, gestanden, daß er in Gestalt und Körperbildung nicht sehr von ihm selbst verschieden gewesen. Daß diese speciellen Umstände dem Oedipus so viele Jahre hindurch verschwiegen bleiben, ist wieder durch das Orakel bedingt; hätte Oedipus früher und rechtzeitig diese Umstände erfahren, würde er sich früher und rechtzeitig als den Mörder seines Vaters erkannt haben. Daß dieses lange und vielseitige Schweigen zu den Mitteln der Composition gehört, mit welcher der Dichter „ein vollkommenes Intriguenstück mit schärfstem Gepräge und mit einem Aufwand edler Kunst, in Plan, in berechneter Oeconomie und feiner psychologischer Zeichnung, gebildet hat*), mag man, wenn es nöthig wäre, an der plumpen Weise ermessen, mit welcher bei Seneca die Geheimnisse des Oedipus durch den heraufbeschwornen Schatten des Laius enthüllt werden. Zu der feinen psychologischen Zeichnung des Sophokles gehört es auch, daß Jokaste auch dann noch, als sie selbst durch die Mittheilungen des korinthischen Boten eine schreckliche Klarheit über ihre und des Oedipus Verhältnisse empfangen hat, ihn von weiterem Forschen abmahnt (1061) in dem Wunsche, es möge ihm die Wahrheit verschwiegen bleiben; daß auch der thebanische Hirt dem Oedipus gegenüber nicht mittheilen will, er habe das Kind von Jokaste es

*) Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur 2, 2 S. 350 (Dritte Bearbeitung).

zu tödten empfangen, es aber aus Mitleid dem korinthischen Hirten übergeben, und daß sein Bestreben zu verschweigen (1165) nur durch Drohung und Gewalt gebrochen wird. — Daß auch in dem Oedipus des Euripides das Verschweigen eine wichtige Rolle spielte, mag man aus den Worten mit Recht schließen, mit welchen Oedipus äußert, daß es unverständig sei von seinen eignen Unfällen vor andern Zeugniß abzulegen, daß es weise sei sie geheim zu halten [27]).

Die Natur des Orakels, ein Verschweigen im Reden zu sein, tritt uns auch in den Trachinierinnen des Sophokles entgegen und es findet seine Erfüllung durch das Verschweigen der handelnden Personen. Hercules hatte zwei Orakel erhalten; durch das eine war ihm in Dodona verkündet worden, er werde nach Ablauf einer bestimmten Zeit einen erlösenden Ausgang der ihm auferlegten Mühen finden (1164). Der Doppelsinn dieses Orakels ist von Hercules selber erkannt worden: er hegte zwar später, durch Erfolge geblendet, die Hoffnung, das Orakel habe ihm ein glücklich müheloses Leben verheißen (1171); daß er aber auch bei dem versprochenen erlösenden Ausgange an den Tod gedacht hatte, beweist die Tafel, die er bei seinem letzten Abschiede der Gemahlin Deianira zurückgelassen hatte; diese enthielt mit der Erwähnung des genannten Orakels auch die Kundgebung seines letzten Willens (157 fg.). So ist das Orakel in seiner Zweideutigkeit auch der Deianira bekannt geworden. Dunkler noch und bei allem Reden verschweigender war ein anderes Orakel, welches Hercules empfangen hatte. Vom Zeus war ihm verkündigt worden, ihn werde Niemand tödten, der noch athme, sondern ein Bewohner des Hades, der dahin geschwunden (160 fg.).

Die Dunkelheit dieser Weissagung führt den Tod des Hercules und die Erfüllung beider Orakel herbei und es geschieht dieses auf dem Wege des Verschweigens, welches Hercules und Deianira in zwei wichtigen Verhältnissen gegen einander beobachteten. Das zuletzt genannte Orakel hat Hercules seiner Gemahlin verschwiegen, ob absichtlich oder aus heroischer Vergeßlichkeit, ist nicht klar; in dem Drama des Sophokles aber ist keine Stelle, aus welcher hervorginge, daß Deianira mit demselben bekannt wäre. Die Kenntniß dieses Orakels hätte sie in ihrer Handlungsweise bedenklich und vorsichtig machen müssen.

Deianira ihrerseits hat den Besitz des vermeintlichen Liebeszaubermittels, welches sie aus dem vergifteten Blute des Nessus dem arglistigen Rathe desselben folgend gewonnen hatte, dem Hercules stets verschwiegen; ihr argloses Vertrauen auf eine glückliche Wirkung dieses Mittels hätte von Hercules, der mit vergiftetem Pfeil die Frechheit des Nessus gestraft hatte, widerlegt werden müssen. So empfängt Hercules aus des Lichas Hand das mit dem Gift bestrichene Gewand, durch welches die arglose Deianira die durch Jole fraglich gewordene Liebe des Gatten sich wieder gewinnen will; ohne das Verderbliche zu wissen und zu ahnen, legt er es beim Opfer an und findet durch dasselbe einen qualvollen Tod. Das Orakel, daß nicht ein Lebender, sondern ein Bewohner des Hades ihn tödten werde, findet seine Erfüllung zugleich mit dem anderen, das Hercules empfangen hatte; zur Erfüllung der Orakel hatten beide, Hercules und Deianira, durch gegenseitiges Verschweigen beigetragen.

Die Eigenthümlichkeit der Orakelsprache, doppeldeutig zu sein, den Sinn im Ausdruck mehr zu verschweigen als deutlich kund zu geben, ist auch im Ajas des

Sophokles gebraucht in der Rede des Helden an Tekmessa und den Chor (646—692). Das gekränkte Ehrgefühl des stolzen Mannes, das ihn im Wahnsinn zu einer thörichten Rachethat trieb, führt ihn zum Entschlusse freiwilligen Todes, den Tekmessa geängsteten Herzens mit homerischen Anschauungen durch Hinweisung auf ihr und des Eurysakes Schicksal zu verhindern sucht. Sie fühlt sich beruhigt durch die Rede des Ajas, deren eigentlicher Sinn ihr wie dem Chore entgeht, da die Rede in den Hauptmomenten eine doppelte Deutung zuläßt. Ajas zeigt sich erweicht durch die Bitten und Vorstellungen der Tekmessa, aber nur um nicht hart und gewaltsam von den Seinen sich zu trennen; er will zum Bade, zu den Wiesen am Meeresstrande, um seine Flecken abzuwaschen und dem schweren Zorne der Göttin zu entgehen, aber er versteht, anders als Tekmessa und der Chor, unter dem Reinigungsbade sein Blut und meidet den Zorn der Göttin durch seinen Tod. Er verheißt sein Schwert in der Erde zu bergen, Nacht und Hades sollen es bewahren; aber er gräbt es mit dem Griffe ein, um sich hinein zu stürzen, und es soll mit ihm begraben werden (577). Den Atriden will er weichen (668), sie sind die Herrscher; er weicht ihnen für immer durch seinen Tod. Tekmessa soll zu den Göttern beten, daß sie zum Ziele führen, was sein Herz begehrt; aber etwas anderes, als Tekmessa hofft, ist das Begehren des Helden. Teukros soll für ihn sorgen; aber wir wissen, daß Teukros Sorge auf eine ehrenvolle Bestattung des Ajas den feindlichen Atriden gegenüber gerichtet sein wird. Er geht dorthin, wohin er wandern muß; die Seinen aber werden bald erfahren, daß er aus allem Elend gerettet ist. — Wenn Tekmessa und der Chor

aus dieser Rede des Ajas Hoffnung schöpfen und der letztere seine Freude ausdrückt über die Genesung und Sinnesänderung des Ajas, über seine Rückkehr zu heiliger Scheu vor den Göttern, so steht die wirkliche Ausführung dessen, was Ajas verhüllt aussprach, mit dieser Freude im wirksamsten Contraste, den der Dichter nur durch das Verschweigen des Helden erreichen konnte, das zugleich zur Herbeiführung der Katastrophe nothwendig war.

Auch in dem Hippolytus des Euripides knüpft sich die Katastrophe an das Verschweigen. Theseus flucht dem Sohne und veranlaßt den Untergang desselben in der Ueberzeugung, daß Hippolytus eine schimpfliche Liebe zur Gattin des Vaters gehegt habe. Er hätte zur rechten Zeit aufgeklärt werden können, durch den Chor trözenischer Frauen; aber sie gewähren der Phädra die von ihr ausgesprochene Bitte (710—712 Dind.) und hüllen in Schweigen, was sie von Phädra's verwerflicher Liebe vernommen haben. Sie suchen zwar den Theseus zu bewegen den gegen den Sohn ausgesprochenen Fluch zurückzunehmen, weisen auf einen Irrthum hin (891 fg.) und mahnen ihn vom Zorne abzulassen (900), aber den eigentlichen Thatbestand klären sie nicht auf, und begnügen sich das Loos des verbannten Hippolytus, an dem sie keine Schuld kennen (1150), zu beklagen.

Nicht minder verschweigt Hippolytus die Zumuthungen, die er aus dem Munde der Amme erfahren hat. Er hatte sich durch einen Eid gebunden, ehe er wußte, was er beschwor, er durfte daher das von Aristophanes (Frösche 101, 1471) so herbe verspottete Wort sagen, die Zunge habe den Eid geleistet, sein Sinn sei unbeeidigt (612). Dessenungeachtet hält er den Eid und sein Schweigen ist sein Verderben. Denn die eidliche

Versicherung, daß er nie des Vaters Weib berührt, es nie gewollt, nicht den Gedanken daran gehabt habe (1027 fg.), wirken auf Theseus nicht; muß ihn doch die Aeußerung des Hippolytus, weiteres zu sagen habe er nicht das Recht (1033 Dind.), irre machen. So wird das Geheimniß erst durch die Göttin Artemis enthüllt, als der unglückliche Märtyrer keuschen, gewissenhaften, edelversöhnlichen Sinnes aus dem Leben scheidet.

In dem Charakter der Phädra selbst ist der Trieb vorhanden, ihre von ihr selbst verurtheilte Liebe dem Hippolytus zu verschweigen und verschwiegen zu wissen. Der Kampf der Pflicht und Ehre gegen das verirrte Herz hat sie krank gemacht, im einsamen Gemache hält sie die Speise sich fern, ihre Stimmungen sind wechselvoll, aber den Grund ihres Leidens kann selbst die vertraute Amme nicht erfahren; aus den lyrisch bewegten Reden, in welchen sie ihre Sehnsucht nach Quellen und Wäldern, nach der tobenden Jagd ausspricht (209 fg.), blickt verschleiert der Wunsch hervor, in Gemeinschaft mit dem geliebten Jünglinge, der ein Freund der Jagd ist und die Rosse zu tummeln und zu lenken liebt, die Wälder zu durchstreifen und mit ihm am Meeresstrande die Rosse zu bändigen. Obgleich sie diese Empfindungen und Wünsche verschweigt, sie verwirft auch noch Alles, was sie gesprochen, und möchte es schamerfüllt in die Verschwiegenheit (244 fg.) zurücknehmen. Der drängenden Amme, die kein Mittel unversucht läßt, das Leiden ihrer Herrin zu erforschen, giebt Phädra etwas nach; mit verhüllter Andeutung ruft sie aus, daß ein Freund unfreiwillig sie, die Unfreiwillige, ins Verderben gestürzt habe (319). Ihre verwerfliche Leidenschaft giebt sie geheimnißvoll zu verstehen durch Hinweisung auf ihre

Mutter (337), nur unfreiwillig läßt sie sich ihr Geheimniß entwinden. Durch dieses nachhaltige Verschweigen ihrer Leidenschaft zeigt sich Phädra in dem anziehenden Kampfe zwischen Schamgefühl und Begierde, und Euripides verbesserte in diesem zweiten Hippolytus, was er in dem ersten, dem sich verhüllenden, gegen die „attische Sittlichkeit" gefehlt hatte. In diesem Drama hatte Phädra den Hippolytus zu verführen gesucht und selbst ihm ihre Leidenschaft gestanden, während in dem vorhandenen Hippolytus die Amme es ist, welche die Leidenschaft ihrer Gebieterin dem Jünglinge entdeckt. Auch in dem Drama des Tragikers Seneca spricht Phädra ihre Leidenschaft offen aus. Ehe sie aber zum offenen Worte gelangt, tritt auch hier der Kampf der Scham mit der Begierde stark hervor, in welchem Phädra ihre verwerfliche Liebe anfangs noch verschweigt und in dunkle Worte kleidet; „der Mund versagt dem begonnenen Worte den Ausgang", spricht sie dem Hippolytus gegenüber, „eine große Gewalt treibt zum Reden, eine größere zum Schweigen". „Ein geringes Leid findet Worte, ein großes verstummt", antwortet sie dem fragenden Hippolytus. Sie deutet auf ihre Liebe, will schweigenden Sinnes ihre Wünsche erhört wissen, will reden und scheut sich zu reden, ihre Worte sind für Hippolytus doppelsinnig und räthselhaft und er bittet sie offen zu reden[28]). Sie spricht nun von ihrer verzehrenden Liebeswuth, aber Hippolytus mißversteht den Gegenstand derselben und nennt Theseus; Phädra verhüllt ihre Leidenschaft in den Ausdruck, daß sie Theseus liebe, aber in der Gestalt, in welcher seine Jugendschönheit und Kraft erschienen sei, in welcher er dem Hippolytus geglichen habe, der ihn an Schönheit übertreffe; in

diesen Worten hat sie den Weg gefunden zum offenen Geständniß.

Es war eine furchtbare Erkennungsscene, als Oedipus und Jokaste sich selbst und ihr Verhältniß zu einander erkannten, als Deianira und Theseus (in dem Hippolytus des Euripides) ihren verhängnißvollen, für geliebte Personen so verderblichen Irrthum wahrnahmen. In anderer Weise aber nicht minder furchtbar ist die Erkennung, als Klytämnestra in den Choephoren des Aeschylus und in der Elektra des Sophokles den Sohn, den sie fern glaubt, der unbekannt, den Vater zu rächen, gekommen ist, sich gegenüber sieht. Zur Herbeiführung einer so schrecklichen Anagnorisis mußte Orestes seinen Plan und seine Person verschwiegen halten; sein Verschweigen verbindet sich bei Aeschylus mit List und Verstellung, indem er selbst sich für einen Daulier ausgiebt, der als Wanderer unterwegs von dem Phoker Strophios den Auftrag erhalten habe, in Argos den Tod des Orestes zu berichten und die Bestimmungen der Eltern über die Bestattung des Leichnams zurückzubringen (674 fg. Dind.). Bei Sophokles dient der List, mit welcher Orestes seinen Racheplan verschweigt, der Erzieher, welcher durch den unwahren Bericht von dem Tode des Orestes die Klytämnestra in Sicherheit wiegt, und es ist höchst wirksam, daß Klytämnestra den Orestes nicht eher sieht, als in dem Augenblicke, in welchem er als Rächer des Vaters die That an der Frevlerin vollbringt.

Die Scenen der Anagnorisis in den griechischen Dramen zeichnen sich durch jenes Pathos aus, in welchem, wie ein höchst feiner Kenner der dramatischen Technik sagt, „das heftig erregte Gefühl in langen Wellen ausströmte“ [29]. Bewunderungswürdige Beispiele

sind die Scenen, in welchen bei Aeschylus in den Choephoren und bei Sophokles in der Elektra Orestes von der Schwester erkannt ist; bei Aeschylus bricht die Freude der Elektra in tiefer Empfindung hervor (235 Dind.) und es ist hier der Ort für beide Geschwister, in langen Klagesängen mit dem Chore das Schicksal des Vaters zu beweinen und sich zu der von Apollo selbst gebotenen That zu stärken, durch welche die Frevler gestraft werden sollen. Bei Sophokles wirken die Worte der Freude, welche Elektra (1260 fg. Schneidew.) tief beglückt durch die Gegenwart des lang ersehnten Bruders ausspricht, um so tiefer, je größer der Schmerz war, den sie empfand, als sie die Urne hielt, in welcher sie die Asche des Orestes zu umfassen meinte (1126 fg.). In diesen Scenen der beiden Dichter bildet die Freude der Erkennung gegen das frühere Leiden einen trefflichen Contrast, welcher um so stärker ist, je mehr das frühere Verschweigen (Choeph. 20) und die Steigerung desselben zu falschen Todesnachrichten (bei Sophokles) den Schmerz der Elektra vertieft hatte. — In der Darstellung eines schönen Kampfes der Wahrheit und Mannesehre gegen die Verstellung und den falschen Ruhm, in welcher die psychologische Meisterschaft dem Sophokles auch im Greisenalter treu geblieben war, bildet das Verschweigen des Neoptolemos im Philoktet ein bedeutendes Moment. Der Sohn des Achilleus, welchem verhaßt wie die Thore des Hades derjenige war, der anders im Herzen gesinnt ist, als er es ausspricht (Ilias 9, 311, 312. Phil. 89), geht aus Ruhmliebe, wenn auch widerstrebend auf die Aufforderung des Odysseus ein, den Sinn des Philoktet mit schlauem Reden zu überlisten (55). Neoptolemos verschweigt

dem Philoktet die Wahrheit, steigert dieses Verschweigen zur listigen Verstellung und gewinnt durch Erzählung von Unwahrheiten das Vertrauen des geraden und treuherzigen Philoktet. Aber von dem Vertrauen des unglücklichen Dulders, von welchem bei dem Krankheitsanfalle Neoptolemos den Bogen zur Bewahrung empfängt, sowie durch die Anschauung der unsäglichen Leiden wird die List besiegt, gewinnt die Treue und Redlichkeit ihren Triumph. Als Neoptolemos im Begriff zu sein schien dem Philoktet den Bogen zurückzugeben, sprang Odysseus hervor und verhinderte es. Während der folgenden Scene (974—1074), in welcher das Leid des Philoktet eine Höhe ersteigt, die ihn zum äußersten Entschlusse treibt, ist Neoptolemos nur schweigend gegenwärtig; während dieses Schweigens, das nach Otfried Müller's Bemerkung so charakteristisch als irgend eine Rede ist, gelangt in dem Herzen des Jünglings der Entschluß zur vollständigen Reife, sein Unrecht gegen Philoktet wieder gut zu machen, und der Dulder kann bald den zur Wahrheit und Treue zurückgekehrten Jüngling erkennen.

Wie wir das Schweigen in der Verbindung mit der Verhüllung gefunden haben, so entspricht dem Verschweigen das Geheimniß, welches durch die Verkleidung bewirkt oder gewahrt wird. Die Verkleidung ist das Verschweigen der Gestalt und des Charakters. Großartiger und poetisch wirksamer ist dieses Verschweigen nirgends zur Darstellung gekommen als in der Person des Odysseus. Der Held und Fürst kehrt in die Heimath, in den eignen Palast zurück in der Gestalt des Bettlers, in Lumpen gekleidet, und zur Ausführung seiner Pläne, die so tief in dem Charakter des besonnenen, umschauen-

den Mannes begründet sind, ist seine Schützerin, die die Göttin Athene, durch die Verwandlung seiner Gestalt behülflich. Diese Pläne sind darauf gerichtet die Strafe an den Freiern zu vollziehen, vorher aber die Gedanken der dienenden Männer und Weiber zu erproben; der einzige Vertraute, dem das Geheimniß zunächst enthüllt wird, ist der Sohn des Helden, welcher zur Verschwiegenheit verpflichtet ist (16, 303 fg.). Die Dichtung der Odyssee erreicht durch die Darstellung dieses Geheimnisses die höchsten poetischen Ziele. Das Herz des Helden, der so viel erduldet hat, wird durch die reinste Freude gestärkt: denn die Trauer der treuen Penelope um den Gemahl, die er unerkannt in ihrer ganzen Tiefe erkennt, muß ihm als ein höchstes Glück erscheinen; die Sehnsucht der treuen Diener nach dem abwesenden Herrn ist ihm eine Bürgschaft für das Gelingen seines gefahrvollen Planes. Durch die Verschwiegenheit, welche Odysseus über seine Gestalt und Person gegen die Freier bis zum entscheidenden Momente bewahrt, wird die Seele des Hörers oder Lesers in die höchste Spannung versetzt und der Contrast zur wirksamsten Höhe gesteigert. Der Held, dessen Ruhm, wie er bei den Phaeaken sagen durfte, den Himmel erreicht, in seinem Palaste ist er ungekannt und verachtet; der Fürst, der mächtige Gebieter über ein Land, in seinem Palaste ist er ein Bettler und kämpft mit dem armseligsten Bettler um den Sitz auf der eigenen Schwelle; die entschlossene Geduld, die das Aergste erträgt, steht verschwiegen und im Bewußtsein des Rechtes dem frechen, lärmenden, gewaltthätigen Uebermuthe gegenüber; die Warnung und Wahrsagung, welche auf die Rückkehr des rächenden Odysseus hinweist, bildet den schärfsten Gegensatz gegen

die stumpfe Verblendung der Freier. Und wie die Dike nach der Anschauung der Alten lange im Verborgenen weilt, um endlich den Frevler zu ergreifen, so tritt Odysseus nach langer Prüfung und Geduld aus dem Verschweigen seiner Person heraus und der Contrast tritt im umgekehrten Verhältniß hervor: der geschmähte und gemißhandelte Bettler erscheint in dem Zorne und der Majestät der rächenden Nemesis; durch eine furchtbare Anagnorisis wird der freche Uebermuth der Freier zum bleichen Entsetzen (22, 42); die Enthüllung des Geheimnisses aber gestaltet sich zu einer hohen Plastik, wenn Odysseus, von den Lumpen entblößt, auf der Höhe der Schwelle stehend, mit dem Bogen in den Händen, den ersten Pfeil auf Antinous sendet und den Freiern sich selbst und ihr Verderben ankündigt (22, 1—41).

Die Verwandlung der Gestalt, welche in der Odyssee Athene ihrem Helden zur Erreichung so gefahrvoller Zwecke gewährt, reizte den Euripides zur Nachbildung in dem Drama Philoktet. Wenigstens erzählte Odysseus in einem Prologe, daß er im Schlafe, wie oft, von Athene ermahnt und durch das Versprechen der Göttin, sie werde ihm Gestalt und Stimme verwandeln, gestärkt worden sei zu dem Unternehmen, dem gefürchteten Philoktet zu begegnen [30]). So hatte auch Cephalus, wie Ovid (Met. 7, 694 fg.) erzählt, die Verwandlung der Gestalt durch Aurora erfahren, um die Treue seiner Gemahlin, sich selbst und seine Absicht verschweigend, zu prüfen. Dieser Stoff war von Sophokles in dem Drama „Prokris" behandelt worden und es ist wahrscheinlich, daß Cephalus in demselben verkleidet zur Prüfung seiner Gemahlin nach langer

Abwesenheit zurückkehrte [31]). Die Götter selbst treten in antiken Dichtungen, um ihre Absichten unerkannt und verschwiegen zu erreichen, in verwandelter Gestalt auf. Das Götterpaar Jupiter und Mercurius in der Gestalt des Amphitruo und seines Dieners auftreten zu lassen war ein beliebter Stoff und im Amphitruo des Plautus giebt die Doppelgestalt des Sosia namentlich Veranlassung zu komischen Mißverständnissen und Verwickelungen. Beide Götter wandelten in Menschengestalt auf der Erde in Ovid's Erzählung von Philemon und Baucis (Met. 8, 626 fg.) und gelangten, ihre Natur und Absicht verschweigend, zu der Erfahrung, daß bei der bescheidenen Armuth unter dem Strohdach Frömmigkeit und liebevolle Gastfreundschaft zu finden war. Von der Bettlergestalt und Bettlerkleidung eines Königs hat im Sinne des Verschweigens auch das Drama des Euripides und Ennius Gebrauch gemacht. Telephus, von dem Achilleus bei dem Angriff der Griechen auf Mysien, das sie für die trojanische Küste hielten, durch einen Speer verwundet, erfährt durch ein doppeldeutiges Orakel, daß die Wunde nur durch den, der sie geschlagen, geheilt werden könne. Er sucht die Heilung im Lande der von ihm Besiegten, fürchtet Gefahren von den Feinden und will denselben durch Verkleidung entgehen; in Lumpen gehüllt und mit dem Bettlerstabe trat er vor dem Hause des Agamemnon auf und erlangt endlich die Heilung durch denselben Speer des Achilleus, mit welchem er verwundet worden war [32]).

In ähnlicher Weise, wie wir es in antiken Dichtungen gefunden haben, ist in der neueren Poesie das Verschweigen ein Moment der poetischen Darstellung geworden und tritt in gleichen oder ähnlichen Formen auf.

Zuweilen geschieht dieses durch den ausdrücklichen Einfluß der antiken Poesie. Es war der ausgesprochene Ehrgeiz Schiller's mit Sophokles in der Tragödie zu wetteifern und aus dem lebhaften Studium des Oedipus und anderer Dramen der Griechen ist die Composition der Braut von Messina entsprungen. Dieses Schicksalsdrama ist zugleich die gesteigerte Tragödie des Verschweigens und wie im Oedipus ist dasselbe an Orakel geknüpft und schon in die Orakel eingeschlossen.

Diese Orakel treten in der Gestalt der Träume auf, in welchen auch bei den Alten ein vermeintlicher Götterwille sich kund gab. Von diesen Traumorakeln trägt das eine von Isabella erhaltene mit seiner Auslegung ganz den Charakter der Unbestimmtheit und Zweideutigkeit, wie die Orakel im Oedipus. Die Auslegung dieser Traumorakel ist zum Theil selbst wieder doppeldeutig. Der Traum der Isabella wird von dem Mönche dahin gedeutet, daß die von ihr geborne Tochter die Brüder in heißer Liebesglut vereinen werde. Wie verderblich diese Auslegung in Erfüllung gehen wird, ahnt der gläubig vertrauende Sinn Isabella's nicht. Sie entzieht die neugeborne Tochter, welche vom Vater einem Traume zufolge dem Tode bestimmt ist, dem Untergange und läßt sie in einem Kloster, in tiefstem Geheimniß, erziehen. Ihrem Gemahl hat sie das Leben der Tochter stets verschwiegen, dem Manne, der selbst ein unzugänglich verschlossenes Gemüth hatte; sie muß während des Lebens desselben auch ihren beiden Söhnen verschweigen, daß ihnen eine Schwester lebt, und ebenso ist Beatrice über ihren Stand und ihre Abkunft sich selber ein Geheimniß. Schon dieses Verschweigen der Fürstin ist eine Quelle der schrecklichen Ereignisse, welche ein=

treten, und darauf hindeutend sagt Don Cesar zu seiner Mutter: „Verflucht sei deine Heimlichkeit, die all dieß Gräßliche verschuldet!“ Wenn aber Isabella, um das Leben der Tochter zu retten, zu diesem Verschweigen genöthigt war, so ist dasselbe bei anderen Personen des Dramas, wie bei Don Manuel, freiwillige That und Charaktereigenthümlichkeit. Don Manuel hat noch bei Lebzeiten des Vaters Beatricen im Klostergarten gesehen: „sie standen schweigend gegen einander; der Bund der Herzen ward still geflochten und nur der allseh'nde Aether über ihnen war des verschwiegenen Glücks vertrauter Zeuge“; er erfährt, daß ein alter Diener, der einzige Bote zwischen Kind und Mutter, die geheimnißvolle Abkunft Beatricens kennt; er forscht nicht nach, er will einer Neugier nicht nachgehen, die sein verschwiegenes Glück gefährden könnte. Ist es doch seine gegen den Chor ausgesprochene Meinung, daß das Glück nur in verschlossener Lade bewahrt wird: „das Schweigen ist zum Hüter ihm gesetzt und rasch entfliegt es, wenn Geschwätzigkeit voreilig wagt die Decke aufzuheben“. Er weiß durch Beatrice, daß eine nahe Aenderung ihres Geschickes bevorsteht; er raubt die Geliebte aus dem Kloster und bringt sie verborgen nach Messina. Alle diese Umstände verschwieg er 5 Monate lang; als er dem Chore seines Gefolges dieselben mittheilt, legt er ihm die Pflicht des Verschweigens auf. Er verschwieg diese Umstände auch der Mutter; als er ihr nach der Versöhnung mit dem Bruder verkündigt, er werde ihr seine Gemahlin noch heute zuführen, setzt er auch da das Verschweigen fort und bittet die Mutter in sein Geheimniß zur Zeit nicht zu dringen. Isabella erklärt sich das Schweigen des Sohnes aus der Natur des

Vaters: „der liebte von jeher sich verborgen in sich selbst zu spinnen und den Rathschluß zu bewahren in unzugangbar fest verschlossenem Gemüth“. Sie hofft aber von Don Cesar, der der Mutter auch noch vor dem Sinken der Sonne die Braut zuzuführen versprochen hat, er werde ihr eine Königstochter nennen. Don Cesar muß schweigen: „woher sie kam und wie sie sich zu mir gefunden, das frage nicht“; er weiß ja von Beatrice, die er bei des Vaters Leichenfeier gesehen, auch nicht den Namen. Sein Charakter wird als sehr offen gerühmt; aber dem Bruder, mit welchem er so eben sich versöhnt hat, entdeckt er das Geheimniß seiner Liebe nicht. Bei der Leichenfeier des Fürsten war auch Beatrice im Geheimen zugegen gewesen; von einem unbezwinglichen Gelüst getrieben, hatte sie von Diego die Erlaubniß zu erlangen gewußt; dieses Geheimniß hat Diego der Fürstin Isabella unheilvoll verschwiegen. Beatrice selbst hat ihre Gegenwart bei der Leichenfeier dem Don Manuel verschwiegen und eröffnet zu spät ihm das Geheimniß; hatte doch ihr Verhältniß zu Don Manuel fünf Monate lang der Welt und ihrer Umgebung im Kloster verschwiegen bleiben müssen. Beatrice ist sich selbst ein Geheimniß; ein Geheimniß ist ihr der geliebte Don Manuel; sie weiß nicht, daß er der Sohn des Fürsten, daß er ihr Bruder ist; der Liebe zu Don Manuel ganz hingegeben will sie sich ein ewiges Räthsel bleiben, sie will die Stifter ihrer Tage niemals kennen, wenn sie durch dieselben von dem Geliebten getrennt wird. Das Geheimniß ist der vertraute Begleiter ihres Lebens; aber es schüchtert sie ein und versagt ihr im Augenblicke der fordernden Nothwendigkeit das offene Wort, das ihr sonst im Selbstgespräch des bewegten und

beunruhigten Gemüths in so reicher Lyrik zu Gebote steht; sie eilt in dem Garten dem Don Cesar mit ausgebreiteten Armen entgegen, weil sie ihn für Don Manuel hält; ihres Irrthums inne geworden weicht sie zurück; aber erschrocken läßt sie zu, daß Don Cesar ihre Hand faßt; stumm hört sie die Erklärung seiner Liebe; ihre zitternde und abgewandte Stellung, ihr Erschrecken bleibt dem kühnen Fürstensohne unverstanden; er stellt sie dem Chor seiner Begleiter als seine Braut vor; er offenbart ihr seinen Namen und seine fürstliche Würde. Man erwartet ein Wort aus Beatricens Munde, ein Wort der Erklärung, daß sie die Braut eines Anderen sei; ein solches Wort konnte dem hereinbrechenden Unheil vorbeugen; Beatrice schweigt und ihr Schaudern legt der selbstgewisse fürstliche Jüngling, nicht gewohnt an seinen Erfolgen zu zweifeln, zu seinen Gunsten aus und spricht mit tiefem und von der Sprachlosigkeit Beatricens nicht widerlegtem Mißverständniß der Sachlage:

Dein Staunen lob' ich und dein sittsam Schweigen;
Schamhafte Demuth ist der Reize Krone,
Denn ein Verborg'nes ist sich selbst das Schöne
Und es erschrickt vor seiner eignen Macht.

Noch an einer anderen Stelle des Dramas konnte das Geheimniß enthüllt werden, wenn es nicht durch ein leidenschaftliches Schweigen in seiner Verhüllung festgehalten würde. Als die Nachricht zur Fürstin gelangt, daß Beatrice wie man meint durch Corsaren aus dem Klostergarten geraubt sei, daß sie erst seit dem Morgen des Tages vermißt wird, daß Isabella's Tochter Beatrice heißt, da wünscht Don Manuel's unruhevolles Ahnen von der Mutter zu wissen, in welcher Gegend sie die Tochter verborgen gehalten habe; Isabella

hat nicht Zeit und Ruhe die Gegend zu bezeichnen; sie bewahrt ein unbegreifliches Schweigen und den Sohn zur Eile der Entdeckung treibend, sagt sie nicht die Sache, sondern das leere Wort des Verschweigens: „Verborgner war sie nicht im Schooß der Erde".

So giebt es denn in dem Drama keine Person, die nicht etwas zu verschweigen oder zu verhängnißvoller Zeit zu schweigen hätte, und selbst der Chor, dem das Geheime mißfällt, der die lichtscheu krummen Liebespfade des Don Manuel tadelt, er ist auch entschlossen schweigend Alles zu verhüllen; „denn die Rachegötter", fügt er hinzu, „schaffen im Stillen". Daß sie es können, müssen die Personen durch Verschweigen behülflich sein; nur so kann das Wort verwirklicht werden, in welchem der Chor, den sonst nach seinem eignen Ausdruck das verworrene Streben blind und sinnlos durchs wüste Leben treibt, die bedenkliche Schicksalsweisheit ausspricht:

Noch Niemand entfloh dem verhängten Geschick;
Und wer sich vermißt es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Mit Hülfe dieses Verschweigens haben sich die Erfüllungen der Traumorakel, wie widerspruchsvoll und doppelsinnig sie waren, zu einer unglücklichen Wirklichkeit vereinigt.

Auch in Geibel's Brunhild ist die Tragödie des Verschweigens mit der Unbestimmtheit der Orakelsprache in Verbindung gebracht. Der Brunhild ist durch die Priesterin Sigrun die Sprache der Sterne verkündet worden: „Nur Einer lebt, der dich bezwingt, und das ist Siegfried, Siegelindens Sohn". Sie verhöhnt das Orakel als lügnerisch, wie Jokaste und Isabella; sie muß glauben von Gunther bezwungen zu sein. Die

Ereignisse im Nibelungenliede und in Geibel's Brunhild empfangen ihren ersten Ursprung aus dem Schooße des Verschweigens, das zur Lüge sich steigert. Der Brunhild ist verschwiegen worden, daß nicht Gunther in Isenland und in der Brautkammer sie bezwungen hat, sondern Siegfried unsichtbar in der Tarnkappe. Das Geheimniß wird ihr bekannt, da Siegfried die Pflicht der Verschwiegenheit verletzt und seiner Gemahlin das Geheimniß von Brunhildens Brautnacht mittheilt. Verschweigen und unzeitige, leidenschaftliche Enthüllung des Verschwiegenen bilden das Gewebe der Verhängnisse, welche durch wilde Rachsucht wie durch feige Schwachheit der Charaktere furchtbar sich entwickeln. Es ist dem Charakter des feigen Gunther, der seine Siege über Brunhild durch fremde Stellvertretung erschleicht, durchaus gemäß gedacht, wenn er in Geibel's Drama zu dem Mordplane gegen Siegfried, als Brunhild ein entschiedenes Ja oder Nein verlangt, schweigend und ohne zu reden sich entfernt. „Kein Wort! Dies Schweigen, Siegfried, ist dein Tod", sagt Hagen (S. 129). Auf die furchtbaren Rachethaten, welche aus diesem Tode entspringen, weist die Priesterin Sigrun in der Orakelsprache, unbestimmt andeutend, im Reden verschweigend, hin:

Ha, welch ein Fest! durch umgestürzte Becher rast
Der Todesreigen. Hört ihr nicht den Schwertgesang!
In Feuerflammen steht der Saal, hoch thürmen sich
Die Leichen, an den Wänden schwillt das Blut hinan,
Und kein Entrinnen, nirgends, keine Flucht! — Und nun
Wirds todtenstill. Geschnitten liegt die ganze Saat.
Nur eine wandelt riesig noch durchs Haus des Mords,
Das Schwert geschultert, blutbedeckt. Sie hält am Haar
Ein abgeschlag'nes, kronumreiftes Haupt empor,
Und zeigt's dem letzten, der von allen übrig blieb.
Nun schlingt auch sie der rothe Strom.

Wie dieser Orakelsprache die Bosheit sich bedient, um unbefestigte Herzen zu verführen, zeigt sich in der Art, wie Shakspere im Macbeth die Hexen auftreten läßt, und tiefer ausbildete, was er in Holinshed's Chronik gefunden hatte. Nach der Forderung der Hecate sollen Lügengeister (**artificial sprites**) durch Täuschung (3, 5) den Macbeth dem Erbfeinde des Menschen, der Sicherheit, zuführen, die bösen Begierden, die im Herzen des Helden bereits schlummernd wohnen, zu bösen Thaten sollicitiren. Zu spät erkennt Macbeth die „hinterlistigen Teufel, die uns mit doppelzüngigem Sinn belügen, die unserm Ohre ihr Versprechen halten, doch unserm Hoffen nicht" (5, 7). Derselbe Macbeth hatte schon bei der ersten Begegnung der Hexen die Sprache derselben unfertig, unbestimmt (**stay, you imperfect speakers, tell me more 1, 1**) genannt. Diese Unfertigkeit beruht auf einem boshaften Verschweigen und Verhüllen der schlichten Wahrheit und die Hexen antworten der Forderung bestimmter Auskunft, welche Macbeth gebieterisch von ihnen verlangt (1, 3), durch ihr Verschwinden. Ihre Sprüche, daß kein vom Weibe Geborner dem Macbeth schaden wird, daß er nur besiegt wird, wenn Birnam's Wald zum hohen Hügel von Dunsinan gegen ihn emporsteigt (4, 1), gehen in Erfüllung, aber in ganz anderer Weise, als der sicher gewordene Wütherich ahnt. So bedient sich die Bosheit auch der schlichten Wahrheit, um mit Verschweigung ihrer verläumderischen Absichten das arglose Herz zu vergiften: die Worte der Wahrheit, welche Jago spricht:

Der gute Name ist bei Mann und Frau
Das eigentliche Kleinod ihrer Seelen.
Wer Geld mir stiehlt, stiehlt Tand; 's ist etwas, nichts;

Einst mein, nun sein, war Sklav von Tausenden.
Doch wer den guten Namen mir entwendet,
Der raubt mir das, was ihn nicht reicher macht,
Mich aber bettelarm;

werfen schon den Stachel der Eifersucht in Othello's Seele.

Die Orakelsprache, sahen wir früher, bedient sich gern des bildlichen Ausdrucks, in welchem sie den Sinn mehr verschweigt als offenbart; das Traumorakel, welches Isabella in der Braut von Messina empfängt, das Orakel des geschmacklos etymologischen Geheimnisses, welches dem Posthumus in Shakspere's Cymbelin (5, 4) zu Theil wird, beruhen auf dieser dunklen Bildlichkeit. So bedient sich überhaupt das Verschweigen nicht bloß des Bildes, sondern auch der abspringenden Rede, des Witzes, der Tautologie, des Monologs im Dialog. Die Sprache des Hamlet in den Scenen, in welchen er um sein Geheimniß zu verbergen den Wahnsinnigen spielt, sind reich an solcher Ausdrucksweise; er nennt den Polonius einen Fischhändler (2, 2), verschweigt aber den starken moralischen Vorwurf, den er mit diesem volksthümlichen Ausdrucke verbindet; er antwortet dem Könige auf die Frage nach seinem Befinden, „er lebe vortrefflich — von dem Chamäleonsgericht; er esse Luft, er werde mit Versprechungen gestopft" (3, 2), und verschweigt hier die directe Bezeichnung des Verbrechens, durch welches der König ihn um die Krone gebracht hat; denselben Sinn spricht er gegen Rosenkranz (3, 2) aus, verhüllt ihn aber mit der Anführung des „verschimmelten" Sprichworts: „Derweil das Gras wächst, muß das Pferd verhungern"[33]), und läßt abspringend den Nachsatz unausgesprochen. Ueber dieses Abspringende in der Rede Hamlets

klagt Güldenstern ausdrücklich; mit dem verachtenden Hohne abspringender Rede antwortet Hamlet auch dem Polonius auf den Bericht, daß die Königin ihn zu sprechen wünsche, mit der Frage: „Seht ihr die Wolke dort in Gestalt eines Kameels?" — und verschweigt dadurch seine Gedanken. Noch stärker tritt dieses Verschweigen im bitteren Witze hervor: schon vorher hatte Hamlet dem ehemaligen Schulfreunde Rosenkranz, der den Wunsch der Königin, ihren Sohn in ihrem Zimmer zu sprechen, kund giebt, die frappanten Worte erwidert: „Wir wollen ihr gehorchen, und wäre sie zehnmal unsere Mutter" (3, 2). Wir erwarten ein „weil", er spricht aber ein potenzirtes „trotz" aus; wir wissen aus seinen Monologen (1, 2. 2, 2) wie aus seinen schmerzlich bitteren Bemerkungen gegen Ophelia (3, 2), in welche verurtheilende Gemüthsstimmung ihn die übereilte Vermählung der Mutter mit dem Manne geworfen hat, den er eine brandige Aehre, einen Kanker und Molch, einen Satyr, einen Hanswurst von König, einen geflickten Lumpenkönig nennt; aber für Rosenkranz ist diese Gemüthsstimmung, die in der wie ein Oxymoron wirkenden Antwort liegt, doch mehr verschwiegen als offenbart. Nach der Erscheinung des Geistes verschwieg Hamlet den forschenden Freunden Horatio und Marcellus das seelenerschütternde Geheimniß in der Antwort einer ironischen Tautologie und erwidert dem Gelöbniß des Schweigens: „Es lebt kein Schurk im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wär'" (1, 5). Von der höchsten Wirkung aber ist das Verschweigen seiner Erkenntniß in jenen Worten, welche vor den König das höhere, das Gottes-Gericht stellen: Hamlet soll nach England gehen; er erkennt oder ahnt

die meuchlerischen Pläne des Königs; der Aufforderung desselben erwidert er ein einsilbiges „Gut“. „So ist es“, fährt der König fort, „wenn du unsere Absicht wüßtest“. „Ich sehe einen Cherub, der sie sieht“, erwidert der Prinz. — Wie weit auch die Charaktere des sophokleischen Ajas und des Hamlet durch den Unterschied der Zeiten, Sitten und der poetischen Weltanschauung der großen Dichter von einander getrennt sind, dieses Verschweigen im Reden Hamlets läßt sich doch der Redeweise des Ajas vergleichen, in welcher er der Tekmessa und dem Chore seine geheimste Absicht mehr verhüllt als enthüllt. — Die bittere Gemüthsstimmung des Hamlet kehrt in anderer Weise in den eingebildeten Leiden des Leontes in Shakspere's Wintermärchen wieder. Der bizarre Mann steigert ein eifersüchtiges Mißtrauen gegen seine schuldlose Gemahlin mit selbstquälendem Eigen- und Muthwillen und äußert dasselbe gegen seinen jungen Sohn, aber in Formen, die sich dem Verständniß des Knaben entziehen; der Dialog ist ein Monolog, da für den Knaben das zu ihm Gesprochene ein Verschwiegenes bleibt; in dieser monologischen Rede bedient sich Leontes der abspringenden Sprechweise und jenes Bildes vom Horn der betrogenen Ehemänner, welches in Shakspere's Dramen so häufig gebraucht wird; wir müssen schmuck sein, sagt er zu seinem Knaben, schmuck nicht, sondern rein;

Denn geht nicht Stier und Kalb und Kuh, ein jedes
Im Schmuck des Haupts einher? Noch immer spielend
Auf seiner Hand? Wie gehts, mein muntres Kalb?
Bist du mein Kalb?
Dir fehlt ein rauher Kopf und meine Sprossen,
Um ganz mir gleich zu sein.

Die Situation des Verschweigens, welche wir in der Redeweise der Phädra bei Euripides und Seneca wahrgenommen haben, die erst nach langem Widerstreben das offene Geständniß der unreinen Begierde an die Amme oder den Hippolytus selbst macht, finden wir in der neueren Poesie mehrfach in individuelleren Formen wieder: in dem englischen Drama Eduard der Dritte, als dessen Urheber man lange Shakspere angesehen hat, in Shakspere's Maaß für Maaß und Cymbelin haben der König, Angelo und Jachimo die Rolle der Phädra übernommen; sie haben unkeusche Begierden und suchen reine und schöne Frauen für sich zu gewinnen, aber das hohe Bild unantastbarer Tugend lähmt die Frechheit der Zunge und ihre nächsten Aeußerungen bleiben unverstanden und daher mehr verschwiegen als ausgesprochen. Eduard III. will seine sündliche Liebe zur Gräfin von Salisbury, auf deren Schlosse er Gast ist, durch ein Gedicht ausgesprochen wissen, der dichterisch begabte Ludwig soll der Interpret seiner Empfindungen sein; als Ludwig fragt, wem das Gedicht sprechen solle, antwortet der König mit Verschweigung des Namens:

Ihr, die beschämt die Schönen, Weise thört,
Ihr, deren Leib als Inbegriff, als Auszug
Jedwede Tugend dieser Welt begreift.

Als Ludwig nach dem Range der Dame fragt, verschweigt ihn der König mit den Worten:

Von solchem Rang, daß er ihr ist ein Thron
Und mein Rang nur ein Schemel ihrer Füße;
Ermesse selbst nun, welches sei ihr Stand,
Durch die Vergleichung ihrer hohen Macht.

In seiner Unterredung mit der Gräfin spricht er zunächst verhüllt und die Gräfin versteht seine verwerflichen Gesinnungen nicht; in ähnlicher Weise wie Phädra

zu ihrer Amme (Eurip. Hipp. 352 Dind.), sagt der König zur Gräfin:

So nimm dich selbst ein wenig dort bei Seit'
Und sag' dir selbst, ein Fürst ist dir entbrannt,
Sag', daß es ganz in deiner Macht nun steht
Ihn zu beglücken.

Sein offener und verständlicher Antrag wird von der Gräfin mit der Energie schöner Indignation zurückgewiesen und er wendet sich an den Vater derselben. Je schamloser die Gesinnungen sind, mit welchen der König einem Vater gegenüber steht, von dem er einen Teufelsdienst verlangt (that devil's office must thou do for me, sagt er zuletzt zum Vater der Gräfin), desto schwerer muß die offene Sprache werden der Bereitwilligkeit gegenüber, mit welcher Warwick erklärt, den Kummer des Königs, dessen unreine Quellen er nicht kennt, beseitigen zu wollen, und Eduard gebraucht, seine frechen Absichten noch verschweigend, eine im Dialog monologische Anrede an die Welt:

Doch, o du Welt, des Schmeichelns große Amme,
Warum mit goldnem Wort die Zunge schmücken,
Die That mit schwerer Bleiwucht niederziehn,
Daß schönes Thun nicht das Versprechen einholt!
Wer das verschloßne Buch des Herzens kennte,
Verbietend schnelle Zunge, wenn sie tönt
Der Falschheit Athem, dorten nicht verzeichnet![33])

Derselben Form, des Monologs im Dialog, bedient sich der boshafte Jachimo in Shakspere's Cymbelin (1, 7). Ihm liegt auch aus Gründen der Intrigue, der Bosheit und des Eigennutzes Alles daran einen Sieg über die als unvergleichlich gepriesene Imogen zu gewinnen; er baut seine Hoffnungen auf die Trümmer, in welche er Imogen's Glauben an des Posthumus Treue zu zer-

schlagen gedenkt; aber er unternimmt die Verläumdung des Posthumus nicht in gradlinigem Angriff, sondern auf krummen Schleichwegen, auf welchen er den Namen des Posthumus verschweigt, indem er in monologischen Exclamationen vor Imogen die allgemeine Tollheit der Menschen anklagt, die Häßlich und Hold nicht unterscheiden können, und diesen Gedanken in unschönen Bildern ausdrückt; er spricht für die verwunderte Imogen unverständlich, und erst als er ihren Diener Pisanio zu entfernen gewußt hat, tritt er aus dem verschweigenden Dunkel unverstandener Rede zum heller beleuchteten Worte heraus; aber auch dann verschweigen die Ausrufungen und bildlichen Ausdrücke, deren er sich bedient, noch ebenso viel als sie andeuten; Imogen muß um mehr Offenheit der Antworten bitten und bezeichnet Jachimo's Rede selbst sehr charakteristisch mit der Aufforderung: „Enthüllt, was ihr zugleich anspornt und hemmt“ (1, 7). — Mit dieser Redeweise mag man noch Angelo's Unterredung mit Isabella in Shakspere's Maaß für Maaß (2, 4) vergleichen. Der scheinheilige Angelo, der für die Außenwelt ein Ascet ist, dessen „innrer Schlamm“ der Isabella gegenüber „ein Pfuhl ist tief wie die Hölle“ (3, 1), wagt es zunächst nicht seine unreinen Begierden offen auszusprechen; er fragt mit spitzfindigem Mißbrauche religiös-sittlicher Wahrheiten die ebenso geistvolle und beredte als sittlich schöne Jungfrau: „Wär nicht die Sünde, die des Bruders Leben errettete, Barmherzigkeit?“ Wenn Isabella unter der genannten Sünde die Barmherzigkeit Angelo's versteht, trifft sie absichtlich oder unabsichtlich den Sinn von Angelo's Frage nicht, welcher in der Doppeldeutigkeit derselben seine schlimmen Gedanken nicht direct, sondern mit einem Verschweigen

ausgedrückt hatte. Die böse Begierde zwingt ihn deutlicher zu werden, aber wenn er nun von dem angenommenen Falle spricht, daß Isabella eines Mächtigen Herz gewönne, „deß Stellung oder Einfluß auf den Richter den Bruder lösen könnte aus den Fesseln der Rechtsgewalt für das Kleinod ihres Leibs an jenen Mann“, so verschweigt er, wie deutlich seine Frechheit spricht, doch mit der Hypothese die schimpfliche Wirklichkeit und seine eigne Person auch in der Annahme zweier Personen. — Man kann die Redeweise der zuletzt genannten drei Männer, den Umstand, daß sie im Anfang verhüllt und nicht direct, sondern theilweise verschweigend reden, als einen Kampf des Restes von sittlichem Gefühl mit der bösen Begierde bezeichnen, in welchem zuletzt wie bei der Phädra des Seneca die erliegende Scham zu offenem Ausdrucke fortschreitet. — Ein Verbrechen muthet auch der König Johann in Shakspere's Drama seinem Kämmerer Hubert de Burgh zu, die Ermordung Arthurs: er spricht nicht direct, sondern seinen Mordantrag zunächst verschweigend, und die Conditionalsätze, deren er sich bedient, charakterisiren den Widerstreit seiner Empfindungen, deren verbrecherischer Theil sich noch nicht ans klare Licht wagt. Nach dem Ausdrucke seiner geneigten Gesinnungen für Hubert, die sich in Wohlthaten äußern sollen, redet seine Begierde verschweigend (3, 3):

Ich hatt' etwas zu sagen, — aber nein,
Die Sonne leuchtet und der stolze Tag,
Umringt von den Ergötzungen der Welt,
Ist allzu üppig und voll bunten Flitters,
Mich anzuhören. Wenn die mitternächt'ge Glocke
Mit ihrer Eisenzung' und ehr'nen Lippen
Darein tönt in den trägen Lauf der Nacht;
Wenn dies ein Kirchhof wäre, wo wir stehn;

Wenn du von tausend Kränkungen besessen;
Wenn jener finstre Geist, Melancholie,
Dein Blut geröstet hätt' und dick gemacht
(Das kitzelnd sonst die Adern auf- und abläuft
Und treibt den Geck Gelächter in die Augen,
Daß er zur Lustigkeit die Backen spannt,
Ein Hang, der meinen Zwecken feindlich ist);
Ja wenn du mich ohn' Augen sehen könntest,
Mich hören ohne Ohr, und Antwort geben
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken blos,
Ohn' Auge, Ohr und bösen Schall der Worte:
Dann wollt' ich, wie der Tag auch wachsam brütet,
All meine Sorge schütten in dein Herz.
Doch, ach, ich will nicht! Gleichwohl lieb' ich dich
Und glaub' auch, meiner Treu, daß du mich liebst.
(Gildemeister.)

Die abspringende Redeweise, in welche Hamlet seine Empfindungen verschweigend verhüllte, hatte Shakspere mit komischer Wirkung schon in der Unterredung mit dem Lord Oberrichter in Heinrich IV. (2, 1, 2) angewandt. Gegen die Vorwürfe des Lords verhüllt sich Falstaffs schlechtes Gewissen zuerst mit schweigender Anerkennung; er kann sie nicht widerlegen und sucht ihnen zu entgehen durch Antworten, welche mit des Oberrichters Worten nicht im geringsten Zusammenhange stehen.

Das tragische Motiv des Verschweigens, das wir in der Person des Hippolytus bei Euripides fanden, ist in der neueren Tragödie sehr stark ausgebildet worden: in Shakspere's Romeo und Julie und im Hamlet knüpft sich dieses Verschweigen als freiwillige oder durch die Umstände erzwungene That eng an die Charaktereigenthümlichkeit der handelnden Personen und führt die tragische Katastrophe in Gemeinschaft mit der feindlichen Zusammenkunft der Dinge herbei. Der moderne Dichter hat hier

mit der Grundeigenthümlichkeit seiner Composition, der Polymythie, das Verschweigen in eine Fülle der Charaktere mit reicher Individualisirung wie in weitverzweigte Lebensverhältnisse eingeführt und die stärksten Contraste ausgebildet. In Bezug auf Julien wirft Rümelin in den „Shakespearestudien" (S. 66) die Frage auf: „warum gesteht Julie nicht einfach, daß sie schon vermählt sei, und stellt den weiteren Folgen den Heroismus ihrer Liebe entgegen?" Wir können fortfahren: warum verschweigt Romeo seine Vermählung seinen Eltern, der Pater Lorenzo die heimliche Ehe den beiden Familien, warum ist auch die sonst so geschwätzige Amme eine Verschweigerin?

Die Antwort ist, daß dem Dichter die Darstellung starker Wirkungen, die er überall in seinen Dramen sehr liebt, die Anwendung des Schauerlichen und Geheimnißvollen, welches ein gern wiederkehrender Bestandtheil seiner Poesie ist, entgangen wären, wenn er die Erzählung Arthur Brooke's, welcher er mit großer Treue in der Benutzung des Thatbestands folgte, verändert hätte. Zur thatsächlich treuen Bearbeitung dieser Erzählung mußte abgesehen von den eignen Gemüthsstimmungen des Dichters sein dramatischer Blick gereizt werden, welcher die scharfen Contraste schon in der Erzählung wahrnahm, die der Dichter mit bevorzugender Neigung ausbildete und so, wie W. Schlegel sagte „das Süßeste und Bitterste, Liebe und Haß, sprudelnde Laune und düstere Ahnung, Liebesumfangen und Begräbniß, die Fülle des Lebens und Selbstvernichtung" in diesem Drama vereinigte. Die Möglichkeit dieser Contraste aber knüpft sich auch an das Verschweigen Romeo's, Juliens, Lorenzo's, der Amme, und dieses Verschweigen ist in den Charakteren der Hauptpersonen tief begründet. Dem offenen und witz-

verschwenderischen Mercutio steht der verschlossene Romeo gegenüber, welcher von seinem Vater als „der eignen Neigungen Berather, als geheimnißvoll, verschlossen und forschendem Bemühen unergründlich" geschildert wird (1, 1); wir wundern uns nicht über das Verschweigen seiner Ehe gegen seine Eltern, wenn er auch dem Lorenzo seine Liebe zu Julien, seine Bitte um Vermählung zunächst in mehr verschweigenden als offenbarenden Worten vorträgt und in einer „Räthselbeichte, die nur eine Räthsellossprechung finden kann", zu dem Pater sagt:

Zum Fest bei Feinden hab' ich mich befunden,
Wo einer plötzlich kam, mich zu verwunden,
Gleich wie ich ihn; Genesung von dem Leide
Liegt nur in deiner Hülfe für uns beide.
(2, 3 Bodenstedt's Uebersetzung.)

In einem scharfen Contraste steht Julie, ihr Geheimniß verschweigend und nur in der Poesie liebevollen Selbstgesprächs (3, 2) vor sich selbst enthüllend, dem polternden Vater und seiner Lanzknechtssprache gegenüber; das Verschweigen des Mönchs aber bildet den betheiligten Familien gegenüber einen um so stärkeren Contrast, je größer das Vertrauen ist, das ihm alle schenken, und an sein Verschweigen knüpft sich der nun nicht mehr zufällige Zufall, durch welchen seine Nachricht von dem Scheintode Juliens dem fernen Romeo verschwiegen bleibt.

Wenn die Verschweigenden in Romeo und Julie im Contraste wie eine Partei einer anderen den Personen gegenüber stehen, welchen verschwiegen wird, so ist im Hamlet das Verschweigen auf beiden Parteien und der Contrast schließt eine Analogie ein. Hamlet und der König Claudius, wie contrastirend und gegeneinander feindselig, haben doch das Gemeinsame und die Aehnlich-

keit, daß sie beide etwas zu verschweigen haben und mit Verschweigen gegeneinander handeln oder zu handeln suchen. Der König verschweigt ein Verbrechen: „es trägt den ersten ältesten der Flüche, Mord eines Bruders" (3, 3); er setzt sein verbrecherisches Thun wie sein Verschweigen fort: er sendet den Hamlet nach England zum Untergange durch den Henker, aber seine Absichten bleiben den Ueberbringern des verrätherischen Todesbefehls, den geschmeidigen Hofleuten Rosenkranz und Güldenstern verschwiegen. Den mißlungenen Vernichtungsplan erneuert der König gegen Hamlet durch den vergifteten Kelch, den der Prinz zurückweist; er wird das Verderben der Königin, welcher der neue Mordplan des Königs verschwiegen geblieben ist. Wie sehr aber auch der König seine Geheimnisse zu wahren sucht, der Contrast des Verschweigens und des Bedürfnisses zu reden tritt auch bei ihm hervor, in der Person des gleißnerischen Heuchlers selbst: gegen alle verhüllt muß er vor sich selbst und vor seinem gepeinigten Gewissen reden in Monologen und bei Seite gesprochenen Worten: in dem Monologe des Gebetsversuchs (3, 3) legt der Verschweiger vor sich selbst und vor dem Himmel ein ausgesprochenes Zeugniß seiner ungeheuren Schuld ab, und das hingeworfene Wort des Polonius, daß „wir mit der Andacht Mienen und frommem Wesen selbst den Teufel überzuckern" (3, 1), trifft mit so scharfer Geißel sein Gewissen, daß er vor sich selbst aussprechen muß:

> Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
> Ist häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
> Als meine That bei meinem glattsten Wort.

Ein ähnlicher Proceß des Verschweigens findet bei Hamlet selbst Statt. Sein „prophetisches" Gemüth hat

in dem Oheim den Mörder des Vaters geahnt; der Geist erhebt diese Ahnung zur Gewißheit; die Freunde Hamlet's, die den Geist gesehen haben, müssen schwören zu schweigen (1, 5); der Prinz selbst hüllt seine Kenntniß von dem Geheimniß des Königs ins tiefste Schweigen und nimmt, um allen ein Geheimniß zu bleiben, die Maske des Wahnsinns an; er tritt an den König, um die Offenbarungen des Geistes in ihrer Wahrheit zu prüfen, nicht mit offenem Visier, sondern symbolisch, nur im Verschweigen redend, durch die Aufführung des Dramas von der Ermordung Gonzago's heran, welches die That des Königs nicht direct und offen, sondern im Bilde fremder und vergangener Zeit darstellt; der scharfsinnige Argwohn des Königs weiß im Gegensatze zur flachen Beurtheilung des Polonius und anderer, daß Hamlet nicht aus Liebe, daß er überhaupt nicht wahnsinnig ist; er ahnt, daß Hamlet um sein Geheimniß wisse und sucht ihn auszuforschen; aber seinen Vertretern setzt Hamlet hartnäckiges, in die Reden scheinbaren Wahnsinns verstecktes Verschweigen entgegen. Auch der Mutter, wie stark er in dem Meisterstücke ethischer Beredsamkeit (3, 4) die tiefen und schwarzen Flecke ihrer Seele zeigt, verschweigt er seine Kenntniß des von dem Könige begangenen Brudermordes und deutet sie nur gleichnißweise an, er verschweigt die Erscheinung des Geistes und es ist charakteristisch, daß der in dieser Scene (3, 4) wieder erscheinende Geist nur von Hamlet, nicht auch von der Königin gesehen wird; er verpflichtet mit ironischem Hohne die Königin zum Verschweigen des Vorgangs, „daß er in keiner wahren Tollheit ist, nur toll aus List“. Das Geheimniß von dem Brudermorde des Königs hatte er wenigstens einem Vertrauten, dem

zuverlässigen Horatio, mitgetheilt, der mit ihm das Amt des Beobachters und Prüfers übernehmen soll (3, 2); aber ein Geheimniß birgt er noch in seinem Innern, das er, wie der König das seinige, allen verschweigt und nur vor sich selbst offenbart; es ist der Vorwurf des Gewissens, daß er, so stark und auf so außerordentlichem Wege von dem Geiste gemahnt, die Strafe an dem blutschänderischen Mörder nicht vollzieht; der Contrast von Verschweigen und Reden stellt sich, wie in dem Könige, in seiner eignen Person dar; wie der König spricht er in Monologen aus, was er andern verschweigt (2, 2; 4, 4), die Verurtheilung seiner selbst wegen der Unterlassung der Rachethat, die er dem geliebten Vater, ein anderer Orestes, schuldig ist. Diese Selbstverurtheilung muß um so größer sein, je größer der Contrast ist, welcher gegen das Verschweigen des Hamlet die offene That der Empörung bildet, mit welcher Laertes wegen des Todes seines Vaters den König zur Rechenschaft zieht. Hamlet's Schicksal, aus seinem eignen Wesen entsprungen, ist das traurige, daß er noch im Sterben sagen muß: „der Rest ist Schweigen" (5, 2). Er hat den König, der im verschwiegenen Complotte mit dem sonst offenen Laertes Hamlets Untergang herbeigeführt hat, zuletzt getödtet; aber durch sein Verschweigen ist der Brudermord des Königs und Hamlet's Verpflichtung den Vater zu rächen der Welt unbekannt geblieben und ein verletzter Name, wie Hamlet zu Horatio sagt, wird nach ihm leben, wenn Alles so verhüllt und Horatio nicht am Leben bleibt, um die Welt über das Geschick des Freundes aufzuklären.

Die vorherrschende Stimmung in der Hamlettragödie ist die Schwüle des Geheimnißvollen[34]); man kann die

Macht und Wirkung desselben, die auf einem Verschweigen beruht, in vielen andern Dichtungen, z. B. in Göthe's Drama „Die natürliche Tochter", im Wilhelm Meister an den Gestalten des Harfenspielers und Mignon's („Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen, denn mein Geheimniß ist mir Pflicht"), an der Erscheinung des Geistes bei der Aufführung des Hamlet und an der Darstellung freimaurerischer Verhältnisse in diesem Romane beobachten; im Vorübergehen erwähnen wir nur noch den geheimnißvollen Charakter Octavio's in Schiller's Wallenstein, der durch das Verschweigen seiner Gesinnungen gegen das verschwenderische Freundschaftsvertrauen Wallenstein's einen Contrast bildet und dessen Verschweigen den Dichter genöthigt zu haben scheint, die beiden Männer in der ganzen Dichtung kein einziges Wort mit einander sprechen und sie nur in einer einzigen Scene, der ersten im zweiten Act von Wallensteins Tod, mit einander auftreten zu lassen, den Wallenstein Befehle ertheilend, den Octavio schweigend, scheinbar gehorchend, seine wahre Gesinnung verbergend.

Der Gegensätzlichkeit verschweigender Charaktere, wie wir sie im Hamlet in den Personen des Prinzen und des Königs angetroffen haben, hat sich auch insbesondere das Intriguenlustspiel bedient und durch Verwickelung der Verhältnisse und glücklichen Ausgang eine heitere Befriedigung geschaffen. In Calderon's Drama „Das laute Geheimniß" stehen Flerida, Herzogin von Parma und ihr Geheimschreiber Federigo einander verschweigend gegenüber. Die Herzogin verschweigt, ihrer Würde gehorchend, ihre Liebe zu Federigo ihm selbst und anderen, es für das größte Leiden erachtend, sich nicht erklären zu können. In gleicher Weise muß Federigo

die Liebe zu Laura, einem Hoffräulein der Flerida, dessen Gegenliebe er besitzt, verschweigen, nicht minder beklagend, daß seine Liebe verstummen müsse. Federigo, von der Eifersucht Flerida's bewacht, Laura, von ihrem Vater dem Kammerherrn Lisardo zur Gemahlin bestimmt, werden an gegenseitiger Mittheilung durch jeden Umstand gehindert, da Flerida's Forschen durch den geschwätzigen und verrätherischen Diener Federigo's unterrichtet wird, der nur nicht weiß, daß Laura es ist, welche die Neigung Federigo's erwiedert. So entsteht ein Kampf des verschwiegen liebenden Paares gegen Flerida und ihre Umgebung. Um die gehinderte Mittheilung zu ermöglichen, gebrauchen sie Briefe in vertauschten Handschuhen und dergleichen; vor allem aber bedienen sie sich einer Sprache, welche für sie allein verständlich, für andere ein Geheimniß, ein Reden im Verschweigen ist. Federigo hat diese Sprache erfunden: wenn Laura in Gegenwart Flerida's und Anderer ihm etwas mittheilen will, soll sie durch das Taschentuch ein Zeichen geben; das erste Wort jedes Verses, den sie spricht, soll nur für ihn sein, die anderen Worte für die anderen, so daß er die Anfangsworte der gesprochenen Verse verbindend im Stande sei zu erfahren, was Laura ihm mittheile. In derselben Weise soll auch Laura die Worte Federigo's aufnehmen, wenn er ihr durch das Taschentuch das Zeichen giebt *).

---

*) Laura redet im zweiten Acte Flerida in Gegenwart anderer an und giebt dem anwesenden Federigo eine wichtige, für die anderen verschwiegene Kunde:

Laura.

Flerida, — in deren Gaben
Hat — der Himmel sich verklärt,

Diese geheimnißvolle Mittheilungsweise, dieses Reden im Verschweigen kehrt, bald von Laura, bald von Federigo veranstaltet, in mehreren Scenen wieder und stimmt vortrefflich zu der Intrigue, welcher das Verschweigen dient. Diese Intrigue hat auch an einer anderen verschweigenden Persönlichkeit einen Träger, an dem Herzoge von Mantua, welcher das Geheimniß der Liebe Federigo's kennt und bewahrt und ihm hülfreiche Aufnahme in seinem Lande verspricht. Der Herzog selbst ist am Hofe Flerida's unerkannt als sein eigner Abgesandter zugegen, um Flerida's Liebe werbend, und die Selbstüberwindung Flerida's löst die complicirten Verwickelungen zu glücklichem Ausgange.

In dem Stile der contrastirenden Charaktere bewegt sich die Darstellung des Verschweigens auch in dem berühmten Drama Moreto's „Trotz wider Trotz". Um die Liebe der stolzen, alle Freier kalt abweisenden Diana zu gewinnen, entschließt sich Carlos zum Verschweigen seiner Leidenschaft, spielt die Rolle des Gleichgültigen, und verbessert den Fehler, sich vergessen und seine Leidenschaft bekannt zu haben, auf das glänzendste durch neues Verschweigen und triumphirende Verstellung; der beleidigte Stolz Diana's erstrebt die Unterwürfigkeit des Carlos und geht in diesem Streben in leidenschaftliche Neigung

---

Kunde, — wie mein Herz dich ehrt,
Schon — vorlängst mußt du sie haben.

Flerida.

Deine Liebe ward mir Lohn;
Doch wohin wirst du verschlagen!

Federigo (bei Seite).

Ha! die Anfangsworte sagen:
„Flerida hat Kunde schon."

zu dem scheinbar Gleichgültigen über. Diana verschweigt und verbirgt diese Leidenschaft wie Carlos die seinige; aber der lyrische Monolog des Sonetts (3, 7) giebt Kunde von den Qualen ihres Herzens; der anziehende psychologische Wettstreit des gegenseitigen Verschweigens der Leidenschaft endet zuletzt auf beiden Seiten mit dem offenen Worte bekennender Liebe.

Das Verschweigen der Gestalt durch Verkleidung kommt in modernen Dichtungen sehr häufig vor und der Name Shakspere's allein genügt, um die Mannigfaltigkeit dieses scenisch wirksamen Mittels sich zu vergegenwärtigen. Shakspere fand den Gebrauch desselben auch bei Lilly vor und ein Haupttheil des Drama's „Gallathea“ beruht auf dem Umstande, daß die beiden schönen Schäfertöchter „Gallathea“ und „Phillida“, um dem möglichen Opfertode entzogen zu werden, in Männertracht auftreten. Shakspere befriedigte durch die Einführung verkleideter Personen zunächst die Wünsche der Schaulust, wenn er in „Verlorner Liebesmühe“ den König, Biron, Longaville, Dumaine maskirt in russischer Tracht, wenn er auf Wolsey's Fest in Heinrich VIII. (1, 4) den König mit anderen in der Maske und der beliebten Schäfertracht erscheinen ließ. Aber die Feinheit und Eleganz des Dichters gab dem Herkommen, wenn er auch um die Wahrscheinlichkeit oft unbekümmert war, tiefere sittliche Zwecke und höhere poetische Ziele. Indem Posthumus im Cymbelin, Kent und Edgar im Lear, der Herzog in Maaß für Maaß ihre Persönlichkeit verschweigen und in der Verkleidung handeln, leiden und lenken, werden sie um so reinere Diener der Buße, der Treue, der Pietät, der Gerechtigkeit; indem Julie in den beiden Veronesern, Helena in Ende gut, Alles gut, Imogen im

Cymbelin in ihrem Schmerze ihre Gestalt durch Verkleidung verschweigen, tritt die ganze Fülle ihrer reichen Natur, ihre den Bedenklichkeiten des Lebens gewachsene Entschlossenheit nur um so siegreicher hervor. Wie sich in dem Geheimniß, in welches sich die liebevolle Sorge kleidet, tiefer Ernst mit schöner Schalkhaftigkeit verbindet, mag vor allem das Beispiel Portia's im Kaufmann von Venedig lehren, welche mit Nerissa gegen die verkleidet entfliehende Jessica einen vielsagenden Contrast bildet. Wenn die Verkleidung des Polixenes in dem Wintermärchen in das heitere Schafschurfest eine ängstliche Stimmung bringt und die Handlung an die Grenze des Tragischen führt, das glücklich überwunden wird; so hat der Dichter doch nicht minder die Verkleidung zur Darstellung komischer und heiterer Situationen benutzt: die Verkleidung des Pedanten in der „Zähmung der Widerspenstigen" dient nach der Posse, aber in dem Narren in „Was ihr wollt" verkleidet sich der komische Uebermuth, um dem vereitelten Malvolio herbe Wahrheiten zu sagen; und die Verkleidungen der Viola in „Was ihr wollt", der Rosalinde in „Wie es euch gefällt", sind, wie wir es auch in anderen Dramen Shakspere's finden, mit der Heiterkeit des Lustspiels eng verbunden. — Auch die Verwandlung der Gestalt, welche wir in antiken Dichtungen mit der Verkleidung in Verbindung gebracht sahen, hat das altenglische Drama in der Person Lilly's aufgenommen und dieser Freund der Metamorphosen Ovid's folgte dem Dichter in der „Gallathea" auf diesem Gebiete nach, wie auch in dem Drama „The Maid's Metamorphosis" Verwandlungen vorkamen. Der Amphitruo des Plautus mit den Verwandlungen, durch welche Jupiter und Mercur in Menschen-

gestalt auftreten, ist auch für die neuere Poesie wiederholt ein Stoff dramatischer Behandlung gewesen. Camoens schrieb eine Amphitryon, bereits vor Moliere hatte Rotrou eine Nachbildung der römischen Komödie versucht und während Heinrich v. Kleist den Stoff als ein „tiefsinniges Mysterium" behandelte, bemerkte Sosia in Moliere's Lustspiel, es sei am besten über die Vorfälle, die sich an die Verwandlung des Jupiter knüpfen, zu schweigen [35].

Anmerkungen.

1. (S. 1). Apud Persas silentii quoque colitur numen. Ammian. Marcell. 21, 13. Vgl. Curtius 4, 6.

2. (S. 1). Sprüche Salomons 17, 27. 28. Prediger 3, 7. Sirach 19, 6. 20, 7. — J. v. Hammer, Gesch. der schönen Redekünste Persiens p. 238. — Welcker zu Theognidis reliquiae 649. — Die deutschen Sprüchwörter, Frankfurt a. M. 1846, No. 9347—9385.

3. (S. 2). Theognis 419. 420 (Bergk, Poetae lyrici graeci).

4. (S. 2). Schneidewin, Simonidis reliquiae p. 113. Ribbeck, Comicorum latinorum reliquiae (Lps. 1855) p. 305 (806). Xenocrates bei Valerius Maximus 7, 2, 6.

5. (S. 2). Pindar. Nem. 5, 17 (Dissen); fragm. sel. 68. 69. Nauck, Tragicorum graecorum fragmenta (Lps. 1856) p. 217 (587).

6. (S. 2). Vgl. Valckenari Diatribe in Euripidis perditorum dramatum reliquias § 174 c. 175. Nauck, Trag. graec. fragm. p. 54 (204), p. 48 (182), p. 621 (8). Welcker, Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet, p. 411, 825. Menander bei Meineke, Fragmenta comicorum graecorum IV. p. 353 (484. 417). Tantalus: Eurip. Orest. 10, vgl. Jacobs Anthologia graeca 2 p. 93 (2), Ovid. Ars amandi 2, 601 fg., Amor. 2, 2, 43. Niobe κακόγλωσσος bei späteren Dichtern: Stark, Niobe und die Niobiden p. 58—80.

7. (S. 3). Nauck, Trag. graec. fragm. p. 114 (61). Welcker, die griech. Trag. p. 621. 622. Eurip. Heracl. 476. Ribbeck, Tragicorum latinorum reliquiae (Lps. 1852) p. 27. Menander, monost. 83.

8. (S. 3). Menander, monost. 375. 387. Meineke, fragm. com. gr. 4 p. 274. Pythagoras: Palladas 76. 77. 79 (Jacobs, Anthol. gr. 3 p. 130. 131; 10 p. 239); Julian. Aeg. 34 bei Jacobs, Anthol. gr. 3 p. 202, 10 p. 501; vgl. 4 p. 226 (514). Das Schweigen der Jünger des Pythagoras sprichwörtlich: Thesaurus linguae graecae (Stephanus) s. v. σιωπηλός. — Lilly nach Seneca de moribus 9 und 104 bei Arber, Euphues and his England, Lond. 1868, p. 246; Fairholt, The dramatic Works of John Lilly, Lond. 1858, 1 p. 172. Shakspere, Ende gut, Alles gut 1, 1; Hamlet 1, 2.

9. (S. 3). Orelli zu Horat. carm. 3, 2, 25. Schneidewin zu Sophocl. Oed. Col. 1051. Nauck, Trag. gr. fragm. p. 77 (309); über βοῦς ἐπὶ γλώττης bei Aeschyl. Agam. 36. Theognis 815 (Bergk) Bamberger, De Aeschyli Agamemnone commentatio p. 22, Lobeck, Aglaophamus 1 p. 36 von Bernhardy zu Suidas 1 p. 1027 widerlegt; andere Parodien bei Schneidewin zu Aesch. Agam. 36.

10. (S. 4). Menander bei Meinecke fragm. com. gr. 4 p. 293. Ovid. Met. 11, 598. Orphica rec. G. Hermann 86 (85), 3. 6. Hesiodus (Werke und Tage) 102. Euripides bei Nauck, Trag. gr. fragm. p. 527 (929), p. 338 (224), vgl. p. 715 (404). Vgl. Jacobs, Anth. gr. 3 p. 76 (35), 10 p. 82. Tibull. 1, 9, 4. Vom Glücke Schiller, Das Geheimniß.

11. (S. 4). Nauck, Trag. gr. fr. p. 474 (V. 55, 61). Aristoph. Thesmoph. 39 fg. Eurip. Bacch. 1086 fg. Plato bei Jacobs, Anth. gr. 1 p. 105 (14). Dionysius, hymn. in Apoll. 1—5 (Jac. Anth. gr. 2 p. 230, 9 p. 248). Callim. hymn. in Apoll. 17.

12. Schiller, Die Erwartung. Eurip. Iph. A. 9—11. Virg. Aen. 4, 525. Theocr. 2, 38. Ovid. Trist. 1, 3, 27. Platen (Werke in einem Bande) p. 22. Ovid. Met. 7, 184. Hor. Epod. 5, 50. Theocr. Id. 2, 11.

13. (S. 10). Welcker, Die Aeschylische Trilogie Prome-

theus p. 415 fg. Des Aeschylus Werke übersetzt von Droysen (Berlin 1842) p. 491 fg. Welcker, Die griechischen Tragödien p. 135. 136.

14. (S. 11). Vgl. Fritzsche, Aristophanis ranae p. 303 (911). Gegen Welcker, die Aeschylische Trilogie Prometheus p. 342, Schöll, Beiträge zur tragischen Poesie der Griechen p. 510.

15. (S. 12). Niobe: Welcker, Die Aeschylische Trilogie Prometheus p. 341 fg. Des Aeschylus Werke übers. von Droysen p. 485 fg. Stark, Niobe und Niobiden.

16. (S. 13). Meineke, Menandri et Philemonis reliquiae (Berl. 1823) p. 400 (XVI).

17. (S. 13). Welcker, Die griechischen Tragödien &c. p. 292.

18. (S. 14). Sophocl. fr. 667 nach Cobet's Emendation bei Schneidewin zu Soph. Trach. 814.

19. (S. 14). Schneidewin zu Soph. Trach. (Berlin 1854) p. 16. Horat. de arte poet. 192.

20. (S. 16). Spanheim zu Aristoph. ran. 911.

21. (S. 21). Welcker, Die Aeschylische Trilogie Prometheus p. 413.

22. (S. 21). Vgl. Hartung, Euripides Iphigenia in Aulis (Leipzig 1852) p. 273.

23. (S. 24). Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung (Berlin 1871) 12 p. 112 (A. Schmidt).

24. (S. 34). H. Hettner, Schiller und Göthe 2 p. 303. 304, 307.

25. (S. 36). Vgl. Delius, Shakspere's Hamlet (Elberfeld 1854) 3, 2 p. 85 not. 47.

25. (S. 37). Vgl. die plastischen Stellen p. 200, 240 (Ausgabe in 12 Bänden, Stuttg. u. Tüb. 1840.).

26. (S. 44). Schneidewin, Die Sage vom Oedipus p. 13.

27. (S. 46.) Welcker, Die griechischen Tragödien &c. p. 540.

28. (S. 51.) Phaedra 610, 611, 615. Senecae tragoediae. Rec. R. Peiper et G. Richter (Lps. 1867), p. 155.

29. (S. 52). G. Freytag, Die Technik des Dramas (Leipzig 1863) p. 90.

30. (S. 56). Welcker, Die griechischen Tragödien p. 513.
31. (S. 57). Welcker, Die griechischen Tragödien p. 388.
32. (S. 57). Welcker, Die griechischen Tragödien p. 479, 480.
32. (S. 65). K. Elze, Shakespeare's Hamlet (Leipz. 1857) § 154 p. 204.
33. (S. 60). Vier Schauspiele von Shakespeare. Uebersetzt von L. Tieck, Stuttgart und Tübingen 1836, p. 25.
34. (S. 77). Vgl. Fr. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge 2 p. 153.
35. (S. 83). Moliere's Werke, übersetzt von Baudissin, 4 p. XX.

Druck von G. Gerlach in Parchim.

Inhalt.

Druck von G. Gerlach in Parchim.